ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ – ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ:

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ

ΑΜ: 31/03

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Κ. ΔΟΥΝΗΣ: ΜΕΘΟΔΟΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ:

ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΝΔΡΑΚΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - ΙΟΥΝΙΟΣ 2008

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Κ. ΔΟΥΝΗΣ:

ΜΕΘΟΔΟΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΗΣ

ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ

Η έγκριση της πτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, δεν υποδηλώνει απαραιτήτως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος (Ν. 5343/32, αρθ. 202, παρ. 2).

Περιεχόμενα:

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος της εργασίας είναι να παραθέσει στοιχεία από τη ζωή και το έργο ενός εκ των σημαντικότερων αλλά και αμφιλεγόμενων δασκάλων στην ιστορία του βιολιού.

«Η φήμη του Δούνη στο να λύνει τεχνικά προβλήματα περνούσε από μαθητή σε μαθητή. Βιολιστές και εκτελεστές άλλων οργάνων τον επισκέπτονταν ζητώντας του λύσεις για συγκεκριμένες δυσκολίες σχετικές με το αριστερό και το δεξί χέρι: staccato, legato, vibrato, αλλαγή θέσεων, και άλλα τεχνικά προβλήματα. Οι λύσεις που πρότεινε δεν ήταν ποτέ "διάνα ή αποτυχία" ή του τύπου "πήγαινε και μελέτησε στο σπίτι". Έκανε "διάγνωση" της αιτίας του προβλήματος και πρότεινε την "θεραπεία" με εκτενή εξήγηση για την πλήρη κατανόηση του προβλήματος από τον μαθητή» (Costantakos, 1988:8).

Ακολουθεί ενδεικτικά, μια λίστα με κάποιους από τους εκτελεστές και καθηγητές που μαθήτευσαν με το Δούνη:

Adam, Claus: τσέλο (Juilliard String Quartet)

Ajemian, Anahid: βιολί

Carboni, William: βιόλα (New York Philharmonic)

Coomara, Rohini: τσέλο (National Symphony, Mexico City)

Corrigliano, John: αρχιμουσικός της New York Philharmonic

Eaton, Sybil: βιολί

Flood, Leona: σολίστ βιολιού

Griller, Stephen: βιολί

Kanin, Stuart: βιολί

Kast, George: βιολί

Kievman, Louis: βιόλα

Kissel, Samuel: βιολί

Kovachs, Eva: βιολί

Libove, Charles: βιολί

Lockwood, William: βιολί

Melofsky, Bernie: βιολί

Nadien, David: αρχιμουσικός της New York Philharmonic

Neikrug, George: τσέλο (καθηγητής του πανεπιστημίου της Βοστόνης)

Ockner, George Louis: βιολί

Parnas, Leslie: τσέλο (καθηγητής του πανεπιστημίου της Βοστόνης)

Primrose, William: σολίστ βιολιού

Michael, Serber: βιολί

Shulman, Sylvan: βιολί (Stuyvesant String Quartet)

Silverstein, Joseph: αρχιμουσικός της Boston Symphony

Totenberg, Roman: βιολί (καθηγητής του πανεπιστημίου της Βοστόνης)

Valasek, Erno: σολίστ βιολιού

Violin, Mischa: σολίστ βιολιού και διευθυντής

Winter, Paul: βιολί και αρχιμουσικός της NBC Symphony

Ysaye, Jeanette: βιολί (σύζυγος του Eugene Ysaye)

Όλοι οι παραπάνω υπήρξαν προηγουμένως μαθητές άλλων καθηγητών, των οποίων η φήμη ήταν καθιερωμένη στους μουσικούς κύκλους, ωστόσο αποζητούσαν τη διδασκαλία του Δούνη μέχρι και το τέλος της ζωής του:

«Όταν ήταν σε ηλικία εξήντα-ενός ετών και στο απόγειο της επιτυχίας του, ο Δρ. Δ. Κ. Δούνης προσβλήθηκε από την επάρατη νόσο…Έφυγε από τη ζωή στο νοσοκομείο Cedars of Lebanon του Λος Άντζελες. Τον επισκέφθηκαν μαθητές του από οπουδήποτε, για να είναι στο πλευρό του. Επιμένοντας ότι το μυαλό του έπρεπε να είναι διαυγές μέχρι το τέλος, αρνήθηκε κάθε φαρμακευτική αγωγή, και οι τελευταίες του μέρες στο νοσοκομείο ήταν ένα συνεχές σεμινάριο πάνω στο παίξιμο των εγχόρδων. Όσοι από τους μαθητές του δεν επιθυμούσαν κάτι τέτοιο για να μην τον κουράσουν, τους ζητήθηκε να "έλθουν με απορίες". Οι συζητήσεις περί μουσικής και εκτέλεσης έγχορδων συνεχίστηκαν μέχρι την τελευταία ημέρα, σχεδόν μέχρι και την τελευταία ώρα» (Costantakos, 1988: 9).

Ο Yehudi Menuhin αναφέρει:

«Γενικά, πιστεύω πως η καλύτερη διδασκαλία εφαρμόζεται από εκείνους που έχουν τη φλόγα και την εμπειρία της σολιστικης εκτέλεσης, όμως έχω γνωρίσει κάποιους αξιόλογους καθηγητές βιολιού οι οποίοι σπανίως βρέθηκαν στη σκηνή ως σολίστες. Ένας από τους πλέον εκπληκτικούς καθηγητές αυτής της κατηγορίας – αν και στην αρχή της καριέρας του έκανε κάποιες τουρνέ σαν σολίστ – ήταν και ο Δημήτριος Δούνης, ένας Ελληνο-Αμερικάνος, του οποίου οι ασκήσεις που έχουν εκδοθεί, βρίσκονται ανάμεσα στις καλύτερες και πλέον ιδιοφυείς που έχουν ποτέ σχεδιαστεί για το βιολί. Θαυμάζω απεριόριστα το έργο του. Πιθανότατα θα μπορούσα να τον έχω συναντήσει στην Νέα Υόρκη και θα μετανιώνω για πάντα που δεν το έκανα. Πολλοί συνάδελφοι μου πήγαιναν σε αυτόν και τους βοήθησε απεριόριστα» (Daniels, 1980: 139).

Η εργασία είναι βασισμένη σε αγγλόφωνες πηγές, συνεντεύξεις και άρθρα, διδακτορικά και εργασίες σπουδαστών και στο βιβλίο του Chris A. Costantakos *"Demetrios Constantine Dounis, His Method in teaching violin"*.



Ο Δούνης στα πρώτα χρόνια της σολιστικής του καριέρας

I. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ[1]

Ο Δημήτριος Κ. Δούνης γεννήθηκε στην Αθήνα στις 21 Δεκεμβρίου 1893 σε μια εύπορη οικογένεια (ο πατέρας του ήταν δικηγόρος, μέλος του ελληνικού κοινοβουλίου, και συντάκτης σε αθηναϊκή εφημερίδα). Σε νεαρή ηλικία δείχνει την αγάπη του προς τη μουσική και δίνει το πρώτο του κοντσέρτο για βιολί σε ηλικία επτά ετών. Ξεκίνησε τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών όπου έρχεται σε επαφή με τον Δημήτρη Μητρόπουλο, το Χρήστο Βριονίδη, και την Κατίνα Παξινού, γείτονες και συμμαθητές του στο Ωδείο. Υπό τη διεύθυνση του Armand Marsick, στην ορχήστρα του ωδείου ενώνονται ο Μητρόπουλος που έπαιζε timpani, ο Βριονίδης στο κοντραμπάσο και ο Δούνης που έπαιζε βιολί και βιόλα.

Η αγάπη του Δούνη για την μουσική ήταν τόσο μεγάλη, που τον οδήγησε σε ηλικία δέκα ετών να πουλήσει το ποδήλατό του, για να πάει στην Ιταλία για να σπουδάσει βιολί. Ο πατέρας του όμως τον ανάγκασε να γυρίσει πίσω παρά τη θέλησή του. Του γνωστοποίησε τα τρία επαγγέλματα που θα ενέκρινε για εκείνον να ακολουθήσει – την εκκλησία, τη νομική, και την ιατρική – τα μόνα αξιόλογα επαγγέλματα, με τα οποία ένας ευγενής θα ζούσε έντιμα τον εαυτό του και την οικογένειά του.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα από την Ιταλία, σε ηλικία έντεκα ετών, γράφεται στα Αθηναϊκά έγχορδα, εξέχουσα μουσική ακαδημία της εποχής στην Αθήνα, για να σπουδάσει βιολί και μαντολίνο. Αποφοίτησε με δίπλωμα σολίστ (και στα δύο όργανα) μέσα σε τρία χρόνια.

[1] Τα βιογραφικά στοιχεία είναι από το Costantakos 1988, εκτός από όπου γίνεται αναφορά διαφορετικά στο κείμενο.

Αυτός ήταν και ο λόγος για να ξεκινήσει μια διαρκής σύγκρουση με τον πατέρα του καθώς το πάθος του για την μουσική και η επιθυμία του να εκπληρώσει τις φιλοδοξίες του, συνέχιζαν να τον οδηγούν μακριά από το σπίτι.

Στα δεκατέσσερά του πηγαίνει στην Αμερική με τη βοήθεια ενός ατζέντη συναυλιών. Γνώρισε μεγάλη επιτυχία σαν καλλιτέχνης, παίζοντας σε σπίτια πλουσίων αρχόντων. Η τουρνέ διεκόπη από τον πατέρα του, ο οποίος διέσχισε τον ατλαντικό για να φέρει τον γιο του πίσω στο σπίτι.

Πάραυτα, ο Δούνης συνεχίζει την μελέτη του στο βιολί και το μαντολίνο. Η ικανότητα του στο μαντολίνο του έδωσε ευκαιρίες για συναυλίες και τουρνέ. Μια φορά όταν ο πατέρας του έλειπε από το σπίτι, δεν έχασε την ευκαιρία να συνοδέψει σε τουρνέ την Ισιδώρα Ντάνκαν. Αυτό εξόργισε τον πατέρα του ακόμα περισσότερο, ο οποίος διέκοψε την τουρνέ του γιου για μια ακόμη φορά.

Τελικά, όταν συνειδητοποίησε ότι ο πατέρας του ήταν αποφασισμένος να τον αποκληρώσει, ο Δούνης υποχώρησε στο θέλημα του πατέρα του, κάτι που τον οδήγησε στην ιατρική σχολή του πανεπιστημίου των Αθηνών, και αργότερα στην ιατρική σχολή του πανεπιστημίου της Βιέννης.

Όσο ήταν στη Βιέννη, ο Δούνης σπούδασε βιολί με τον Franz Ondricek. Ο Ondricek θεωρούσε τον Δούνη εξαιρετικό μαθητή και είναι πολύ πιθανό να επηρεάστηκε από αυτόν όταν έγραψε το βιβλίο του, *New Method of the Master Technique Violin School Based Upon Anatomical-Physiological Foundations*, που εκδόθηκε σε δυο μέρη το 1909. Ο Ondricek ευχαριστεί κάποιον S. Mittleman, για τη συμβολή του στο γράψιμο αυτού του βιβλίου. Οι William Carboni και Sylvan Shulman, σε συνέντευξη αποκαλύπτουν ότι σε συζητήσεις, ο Δούνης έλεγε ότι είχε γράψει τις ασκήσεις αυτές όσο ήταν μαθητής του Ondricek. Ο ίδιος ο Ondricek παραδέχεται ότι έγραψε τις σπουδές σε συνεργασία με γιατρό. Είναι πολύ πιθανό ο

Δούνης να επινόησε αυτό το φανταστικό πρόσωπο καθώς συνήθιζε να χρησιμοποιεί ψευδώνυμα. Επίσης ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στα γερμανικά Mittleman σημαίνει άνθρωπος του μέτρου, ή μεσαίου αναστήματος, και ο Δούνης είχε ύψος περίπου 1.70.

Διακόπτει τις σπουδές του στη Βιέννη για να ξεκινήσει τουρνέ στην ανατολική Ευρώπη και τη Ρωσία σαν βιολιστής. Με την επιστροφή του στη Βιέννη αποφοιτεί σαν ιατρός με ειδικότητα νευρολόγου και ψυχιάτρου.

Αφήνει τη Βιέννη για το Παρίσι όπου κάνει εξάσκηση στο νοσοκομείο Charity του Παρισιού. Όσο βρίσκεται στο Παρίσι σπουδάζει βιολί με τον Cesar Thomson, ειδικό στον Paganini. Ο Thomson φαίνεται να είχε ιδιαίτερη αδυναμία στον Δούνη και συχνά τον αποκαλούσε «ο συνάδελφος». Επηρέασε ιδιαίτερα τον Δούνη, κάτι που εκφράστηκε στο παίξιμο του, στην διδασκαλία, και στα έργα του.

Άλλοι καθηγητές που επηρέασαν το Δούνη ήταν ο Armand Marsick, ο μαέστρος του ωδείου των Αθηνών, ο οποίος του δίδαξε διεύθυνση τον καιρό που ήταν μαθητής στο ωδείο, και ο Albert Lavignac, διευθυντής του τμήματος αρμονίας στο conservatoire του Παρισιού.

Την τελευταία χρονιά της εξάσκησής του στο νοσοκομείο του Παρισιού, ο πατέρας του πεθαίνει. Ήταν τότε που ο Δούνης εγκαταλείπει την ιατρική για να αφοσιωθεί στην μουσική. Με τον θάνατο του πατέρα του αφήνει το Παρίσι και πηγαίνει στη Γερμανία σε τουρνέ. Κατά τη διάρκεια αυτής της τουρνέ ξεσπάει ο πρώτος Βαλκανικός πόλεμος (Οκτώβρης 1912 – Μάιος 1913).

Ο Δεύτερος Βαλκανικός πόλεμος (Ιούνιος 1913 – Ιούλιος 1913) βρίσκει τον Δούνη να συλλαμβάνεται από τις Βουλγαρικές αρχές στα σύνορα σαν πολίτης εχθρικής χώρας, καθώς ήθελε να διασχίσει τη Βουλγαρία για την συνέχεια μιας τουρνέ. Μετά από πολιτικές παρεμβάσεις αφήνεται ελεύθερος.

Όταν η Ελλάδα μπαίνει στον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο (1914 – 1918), ο Δούνης επιστρατεύεται στο σώμα των ιατρών στη Θεσσαλονίκη. Την ημέρα ασκεί τα στρατιωτικά του καθήκοντα και την νύχτα εργάζεται για να φέρει σε πέρας την ανάλυση του πάνω στον τρόπο παιξίματος του βιολιού. Σε γράμμα του αναφέρεται πως συνολικά 18 τόμοι γράφτηκαν τότε και αργότερα εκδόθηκαν στα γαλλικά με τίτλο *La technique du Violon*. Η δουλειά του εκείνης της περιόδου, τον οδήγησε σταδιακά στην απώλεια της όρασης του από το δεξί του μάτι και επηρέασε την όραση του αριστερού, καθώς ήταν αναγκασμένος να γράφει την νύχτα με λιγοστό φως.

Ο πόλεμος τελειώνει και το Δεκέμβριο του 1919, ο Δούνης προσλαμβάνεται σαν καθηγητής βιολιού, βιόλας, και διεύθυνσης, στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, του οποίου διευθυντής τότε ήταν ο Αλέξανδρος Καζαντζής, επίσης μαθητής του Cesar Thomson.

Τον Οκτώβρη του 1921 ο Δούνης ζητάει άδεια από το ωδείο για να φύγει σε τουρνέ. Η άδεια του χορηγείται. Με την επιστροφή του, το διοικητικό συμβούλιο του ωδείου αποφασίζει να του αυξήσει το ωράριο με δέκα επιπλέον ώρες την εβδομάδα, για να αναπληρώσει τον χρόνο που δίδαξαν οι συνάδελφοί του όσο εκείνος απουσίαζε. Λίγους μήνες αργότερα ο Δούνης ζητάει ξανά άδεια από το ωδείο. Το συμβούλιο, εξαιτίας των επανειλημμένων απουσιών και αδειών που είχε πάρει νωρίτερα, κάποιες χωρίς την έγκριση της διοίκησης, του αρνείται την άδεια, και επιπλέον, ζητά από τον αρμόδιο υπουργό να τερματιστεί το συμβόλαιο του. Επιπλέον ανακοινώθηκε ότι παρόμοιες συμπεριφορές από άλλους συνάδελφους του θα αντιμετωπίζονταν αναλόγως.

Ο Δούνης ζητούσε άδειες από το ωδείο για δυο λόγους: α) για να βρει εκδότες για τα βιβλία του και β) για να δίνει συναυλίες εκτός Θεσσαλονίκης. Μια από τις άδειες μπορεί να εξηγηθεί από την ημερομηνία των πνευματικών δικαιωμάτων για το *Artist's Technique*, Op. 12, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου γράφτηκε κατά την διάρκεια της

στρατιωτικής του θητείας. Πρώτα εκδόθηκε το 1921 από τον εκδοτικό οίκο Hofmeister της Λειψίας, και αργότερα μέσα στην ίδια χρόνια, από τον εκδοτικό οίκο Carl Fischer στη Νέα Υόρκη. Αυτά τα συμβόλαια οριστικοποιήθηκαν κατά την τελευταία άδεια του Δούνη από το ωδείο, και η ολοκλήρωσή τους χρειάστηκε δύο ταξίδια από τον ίδιο, ένα στη Γερμανία και ένα στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Τα προηγούμενα έργα του αποτελούν αίνιγμα, καθώς κανενός η κυριότητα δεν έχει διαπιστωθεί. Μόνο μια σύνθεσή του έχει ανακαλυφθεί στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος με τίτλο *Reve Oriental in G minor* και είναι αφιερωμένη «στην ευγενή δεσποινίδα Maria Calace», έργο για σόλο μαντολίνο με ημερομηνία πνευματικών δικαιωμάτων το 1911 στο Παρίσι από τον εκδοτικό οίκο F. Landry Berthoud. Πιθανότατα τα προηγούμενα έργα του να ήταν για το μαντολίνο, αλλά αυτό είναι μόνο μια εικασία.

Με την απόλυσή του από το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης το 1922, δίνει συναυλίες στην Ευρώπη, την Αίγυπτο, και τη Ρωσία. Μετά το τέλος της τουρνέ περνάει λίγο καιρό στο Λονδίνο, κι έπειτα εγκαθίσταται στη Νέα Υόρκη.


Dounis on his arrival in the United States.

Εκεί βρίσκει κάποιους μαθητές, και παράλληλα εμφανίζεται ως σολίστ μαντολίνου σε εβδομαδιαίο πρόγραμμα στον ραδιοφωνικό σταθμό WJZ. Στο μεταξύ ετοιμάζει άλλα δυο βιβλία προς έκδοση: Opus 15, *The absolute Independence of the Fingers*, βιβλία I και II, και Opus 16, *Preparatory Studies in Thirds and Fingered Octaves*, βιβλία I και II. Αυτή η δουλειά απαιτούσε από τον Δούνη να κάνει ένα ταξίδι

στο Λονδίνο, στον μουσικό εκδοτικό οίκο Strad, ώστε τα βιβλία του να εκδοθούν το 1924.

Την επόμενη χρόνια επαναλαμβάνει το ταξίδι στο Λονδίνο για να παραδώσει και πάλι στο Strad δυο ακόμη έργα: τα Opus 18, *Fundamental Trill Studies*, και Opus 21, *The Staccato*. Παράλληλα στη Νέα Υόρκη από τον εκδοτικό οίκο Harms, Inc. εκδίδεται το Opus 20, *The Dounis Violin Player's Daily Dozen*. Πρόκειται για δώδεκα ασκήσεις με παραλλαγές τόσο για το αριστερό όσο και για το δεξί χέρι, που σκοπό έχουν να διατηρούν τον βιολιστή σε φόρμα, σε όσο το δυνατόν λιγότερο χρονικό διάστημα εξάσκησης κάτι τέτοιο μπορεί να είναι εφικτό.

Το 1928 ταξιδεύει στη Βιέννη για να εκδοθεί το Opus 22, *Preparatory Studies in Octaves and Tenths*. Αυτό το έργο το εκδίδει η Universal. Κλείνει συμβόλαιο με τη Universal για άλλα τρία έργα: Opus 23, *Fundamental Shifting Studies for the Violin*, Opus 24, *Corrective Studies for Violin*, και το Paganini-Δούνης *Moto Perpetuo*, Opus 11. Παρά το συμβόλαιο, η Universal δεν εξέδωσε ποτέ αυτά τα έργα.

Τον καιρό που δεν ταξίδευε ψάχνοντας για εκδότες, ο Δούνης γέμιζε το χρόνο του διδάσκοντας κάποιους μαθητές, γράφοντας μουσική, συμμετέχοντας σε ορχήστρες παίζοντας βιολί ή βιόλα, και δίνοντας συναυλίες σαν μαντολινίστας. Σε κάποιες περιπτώσεις του ζητήθηκε να παίξει μαντολίνο σαν μουσική υπόκρουση για ένα studio ταινιών στην Αστόρια, το Queens.

Στις συναυλίες του σαν μαντολινίστας, ο Δούνης χρησιμοποιούσε το όνομα του αδερφού του, Αντώνη Δούνη. Αργότερα μάλιστα άφησε μουστάκι για μεταμφίεση. Φαίνεται ότι είχε την ανάγκη να μεταμφιεστεί, γιατί όπως έλεγε, ο κόσμος τον ήξερε σαν μαντολινίστα, κι εκείνος ήθελε να τον αναγνωρίζουν σαν βιολιστή.

Στις 25 Ιανουαρίου του 1931, χρησιμοποιώντας το όνομα του αδερφού του, ο Δούνης έδωσε μια συναυλία σαν μαντολινίστας στο θέατρο Bijou της Νέας Υόρκης.

Στο συγκεκριμένο ρεσιτάλ, τον Δούνη συνόδευσε στο πιάνο η Δώρα Στράτου. Οι Times της Νέας Υόρκης την άλλη μέρα έγραφαν σχετικά με αυτή την συναυλία:

«Ο Αντώνης Δούνης, του οποίου το εκπληκτικό παίξιμο του μαντολίνου είναι αναγνωρισμένο στην Ευρώπη, εμφανίστηκε σε ρεσιτάλ στο θέατρο Bijou χτες βράδυ. Το πρόγραμμά του θα μπορούσε να είναι το πρόγραμμα ενός βιρτουόζου βιολονίστα, και περιελάμβανε το κονσέρτο για βιολί του Vieuxtemps σε ρε ελάσσονα, Opus 31, τις Gypsy Airs του Sarasate, και άλλα μικρότερα κομμάτια.

Ο Έλληνας μαντολινίστας επέδειξε σπάνιες τεχνικές ικανότητες στο όργανό του. Διαθέτει εκπληκτική τρίλια, ανάμεσα στα άλλα χαρίσματα, και η παρουσίαση του εικοστού τρίτου καπρίτσιου του Paganini, με τα σημεία των οκτάβων να παίζονται με εναλλακτικό δακτυλισμό, ήταν μια ασυνήθιστη επίδειξη δεξιοτεχνίας». (Costantakos, 1988: 18)

Ο William Lockwood, στα τέλη της δεκαετίας του 20 και στις αρχές της δεκαετίας του 30, ήταν ο υπεύθυνος να κλείνει τους μουσικούς για την ορχήστρα του θεάτρου Roxy. Κάποια στιγμή του ζητήθηκε από τον μουσικό διευθυντή, να προσλάβει συγκεκριμένους μουσικούς. Ανάμεσα στη λίστα με τα ονόματα που του δόθηκαν, ήταν και αυτό κάποιου Yaltoff, ο οποίος τοποθετήθηκε στις βιόλες. Λίγο καιρό αργότερα, ο αρχιμουσικός της ορχήστρας, Mischa Violin, και ενώ προετοιμαζόταν για ένα ρεσιτάλ στο Carnegie Hall, αποκάλυψε στον Lockwood ότι παρακολουθούσε μαθήματα με τον Yaltoff. Φαίνεται να του είπε: «το όνομα του δεν είναι Yaltoff αλλά Δούνης. Είναι ο σημαντικότερος καθηγητής στον κόσμο».

Την δεκαετία του 20’ και του 30’ οι μαθητές του Leopold Auer είχαν κατακλύσει την μουσική σκηνή στις Ηνωμένες Πολιτείες, και κάποιοι μουσικοί που έρχονται από την Ευρώπη υιοθετούν ονόματα που ακούγονται σαν ρωσικά. Η ιδέα, που

τότε είχε απήχηση, ήταν πως ένα όνομα έπρεπε να ακούγεται σαν ρωσικό για να γίνει αποδεκτό.

Ένας άλλος λόγος για το όνομα Yaltoff ήταν για να διαχωριστεί ο καθηγητής Δούνης από τον εκτελεστή Δούνη. Με την οικονομική κρίση του 30' ο Δούνης ήθελε να διατηρήσει τη φήμη και τα υψηλά του στάνταρ. Στην περίπτωση που χαμήλωνε την τιμή του σαν καθηγητής για να ανταποκριθεί στα οικονομικά δεδομένα της εποχής, θα επηρέαζε αρνητικά τη φήμη του. Αντί να κάνει κάτι τέτοιο, προτίμησε να πιάσει δουλεία στην ορχήστρα σαν βιολίστας με αυτό το ψευδώνυμο.

Όμως παρά τις επιτυχίες του, υπήρχαν στιγμές που ένιωθε θλίψη και απογοήτευση. Όπως αναφέρει η μετέπειτα σύζυγος του: «Ήταν σπουδαίος άνθρωπος όμως δεν αναγνωριζόταν και δεν εκτιμούνταν το έργο του, και ήταν έτοιμος να σπάσει» (Costantakos, 1988: 19). Επίσης, λόγω της οικονομικής κρίσης, στα χρόνια 1928 – 1935 δεν μπορούσε να βρει εκδότες για το έργο του. Το βιβλίο του *Artist's Technique,* ήταν αυτό που συμπτωματικά έφερε αλλαγή στη ζωή του.

Η Leona Flood (μετέπειτα σύζυγος του) από το Λος Άντζελες, ήταν δυσαρεστημένη με τους καθηγητές βιολιού της κόρης της, Leona, στην Καλιφόρνια. Έγραψε στον εκδοτικό οίκο Carl Fischer στη Νέα Υόρκη, για να μάθει πληροφορίες για τον συγγραφέα του *Artist's Technique*. Ήταν εντυπωσιασμένη από το βιβλίο και ήθελε αυτόν τον τύπο διδασκαλίας για την κόρη της. Δεν ήξερε αν ο συγγραφέας ήταν ακόμη στη ζωή ή αν θα λάμβανε απάντηση από τον εκδοτικό οίκο, αλλά δεν είχε κάτι να χάσει, και πραγματικά έλαβε την απάντηση που ζητούσε. Ήρθε σε επαφή με τον Δούνη ο οποίος πέρασε από ακρόαση την κόρη της στη Νέα Υόρκη. Μετά από συζητήσεις η κ. Flood ήρθε σε συμφωνία με τον Δούνη, και τον έπεισε να μετακομίσει στο Λος Άντζελες.

Το 1935 κάνει ένα ταξίδι στην Ευρώπη το οποίο διήρκεσε περισσότερο από άλλα. Περιελάμβανε τουρνέ για την προστατευόμενή του, Leona Flood, η οποία ήταν μαθήτρια του από τα τέλη του 1933. Τον Μάρτιο του 1935 ο Δούνης πίστευε πως ήταν έτοιμη για συναυλίες. Ξεκίνησαν από το Όσλο, έπειτα στη Σουηδία, Αυστρία, Γερμανία, Ιταλία, Ρωσία, Πολωνία, Ουγγαρία, και πάλι Ιταλία, για να γυρίσουν στις Ηνωμένες Πολιτείες το Δεκέμβριο του 1936.

Πριν φύγει για την Ευρώπη, ο Δούνης έκλεισε συμβόλαιο με τον εκδοτικό οίκο Theodore Presser της Φιλαδέλφεια, για το *Fundamental Technical Studies for the Young Violinist*, Op. 23. Ενώ ήταν στην Ευρώπη, έκλεισε συμβόλαιο με το Strad του Λονδίνου για το *New Aids to the Technical Development*, Op. 27, το 1935, και το *Moto Perpetuo in Fingered Octaves*, του Παγκανίνι, το 1936. Ο καθηγητής του Δούνη, Cesar Thomson, ήταν γνωστός για την εκτέλεσή του στο Moto Perpetuo με δακτυλισμένες οκτάβες.[**] Ο Δούνης είχε επινοήσει τον δικό του δακτυλισμό για το συγκεκριμένο έργο.

Με τον γυρισμό του στις ΗΠΑ μετά την τουρνέ της Leona Flood στην Ευρώπη, ο Δούνης ετοιμάζεται για διαλέξεις και σεμινάρια στη Χαβάη το Μάρτιο του 1938. Αφού περνάει τρεις εβδομάδες στη Χονολουλού, έπειτα πηγαίνει στο Σύδνευ της Αυστραλίας, όπου δίνει κι εκεί σεμινάρια και διαλέξεις.

Με αυτόν τον τρόπο ο Δούνης διέδιδε τις αρχές του πάνω στην βιολιστική τεχνική. Δεν είχε σχέσεις με κάποιον φορέα, με εξαίρεση την περίοδο που δίδασκε στο

[**] Ο πιο συνηθισμένος δακτυλισμός για να παίζονται οκτάβες στο βιολί είναι αυτός του 1-4, όπου 1 είναι ο δείκτης και 4 ο μικρός. το 1 πιέζει την πιο μπάσα από τις δυο χορδές, και το 4 την αμέσως επόμενη ψηλή χορδή. Παίζοντας τες μαζί, δίνεται το αποτέλεσμα οκτάβας, με τα δάχτυλα να βρίσκονται στην ίδια θέση. Έτσι σε περάσματα με διαδοχικές οκτάβες, το χέρι κινείται όλο μαζί στις νότες που πρέπει να ακουστούν. Η περίπτωση των οκτάβων με δακτυλισμό, είναι πιο δεξιοτεχνική, και χρησιμοποιείται πιο συχνά σε περάσματα διαδοχικών οκτάβων, παίζοντας διαδοχικά το 1-3, δηλαδή ο δείκτης πιέζει την μπάσα χορδή και ο παράμεσος την επόμενη ψηλή χορδή, και 2-4, δηλαδή ο μεσαίος πιέζει την μπάσα χορδή και ο μικρός την αμέσως πιο ψηλή. Αυτός ο δακτυλισμός προϋποθέτει άνοιγμα του αριστερού χεριού, όμως μ' αυτόν τον τρόπο το ηχητικό αποτέλεσμα είναι πιο καθαρό, και ακούγεται λιγότερο glissando στα περάσματα. Βέβαια, αυτός ο τρόπος επιτυγχάνεται καλύτερα και πιο εύκολα, από τους βιολιστές που διαθέτουν μεγάλη παλάμη ή μακριά δάχτυλα.

Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, το 1931 στο κολέγιο Gaucher στη Βαλτιμόρη του Μέρυλαντ, το οποίο συχνά έβρισκε ανεπαρκές, και το *Κονσερβατόριο Μουσικής και Τεχνών* στο Λος Άντζελες της Καλιφόρνια, στο οποίο δίδαξε στις αρχές της δεκαετίας του 50'.

Ο Δούνης ενδιαφερόταν περισσότερο να γράψει τα βιβλία του, και να διδάσκει ορισμένους εξελιγμένους μαθητές. Ήταν κυρίως η επιμονή της κ. Flood, που τον οδήγησε να διδάξει συστηματικά προς το τέλος της ζωής του. Ο Δούνης δεχόταν μόνο εξελιγμένους μαθητές, και αυτοί έρχονταν μόνο μετά από συστάσεις.

«Σήμερα, πολλοί από τους πρώην μαθητές του είναι αρχιμουσικοί σε μεγάλες συμφωνικές, και είναι περισσότεροι από ένας, οι ευρέως γνωστοί σολίστες που δούλεψαν μαζί του. Οι περισσότεροι από αυτούς ήρθαν σε επαφή μαζί του αφού είχαν ήδη αποφοιτήσει από ωδεία ή μουσικές σχολές, ή ακόμα αφού είχαν ήδη ξεκινήσει την καριέρα τους. Τελικά όμως, δεν μπορούν να παραδεχτούν δημόσια ότι αισθάνονταν την ανάγκη για περισσότερες σπουδές. Ωστόσο σπούδασαν μαζί του, και ήταν από τους προνομιούχους γι'αυτό». (Kievman, 1983: 12)

Ο Δούνης, από σεβασμό δεν πρόδιδε την εμπιστοσύνη τους, και πολύ σπάνια μιλούσε για τους διάσημους μαθητές του. «Ο Bernard Eichen, μαθητής του, θυμάται μια φορά καθώς πήγαινε στο διαμέρισμα του Δούνη για μάθημα, στη Νέα Υόρκη, στις αρχές της δεκαετίας του 50', να τον χαιρετάει ένας κατενθουσιασμένος θυρωρός, ο οποίος ήταν ερασιτέχνης μουσικός, και είχε αναγνωρίσει έναν σημαντικό επισκέπτη του δασκάλου του. Τότε ο Eichen ρώτησε τον Δούνη αν όσα του είπε ο θυρωρός για τον βαρυσήμαντο επισκέπτη ήταν αλήθεια: *Εννοείτε τον κύριο Heifetz; Ναι, ήταν εδώ και συζητούσαμε για το βιολί. Το ονομάσαμε συμβουλές*, ήταν η απάντηση του Δούνη στην ερώτηση του μαθητή του. Φαίνεται πως ο Jascha Heifetz τον είχε επισκεφθεί κάποιες φορές». (Costantakos, 1988: 21)

Μαζί με τους πολλούς διάσημους μουσικούς που σπούδασαν μαζί του, υπήρχαν κι άλλοι, που ποτέ δεν το έκαναν γιατί δεν είχαν τον απαιτούμενο χρόνο. Ο Δούνης απαιτούσε από τον μαθητή του να εστιάσει στο να αλλάξει τον τρόπο παιξίματός του για τουλάχιστον έξι μήνες με ένα χρόνο. Αυτό συχνά προϋπέθετε ότι ο μαθητής θα διέκοπτε για αυτό το διάστημα την όποια σολιστική ή συμφωνική του καριέρα, και πολλοί εκτελεστές δεν ήταν διατεθειμένοι για κάτι τέτοιο. Ένας από αυτούς τους ερμηνευτές ήταν και ο Joseph Szigeti, ο οποίος επισκέφθηκε τον Δούνη, αλλά δεν μπορούσε να διακόψει το πρόγραμμά του.

Στην δεκαετία του 40' ο Δούνης έγινε πολύ παραγωγικός. Έστησε το studio του στη Νέα Υόρκη. Πολλοί από τους διάσημους μαθητές του δούλεψαν μαζί του εκείνη την περίοδο. Στη λίστα με τα βιβλία του που εκδίδονται προστίθενται τα εξής: εκείνη την εποχή ο William Primrose ήταν μαθητής του. Το 1941 λοιπόν, γράφει το Opus 25, *Specific Technical Exercises for the Viola*. Εκδόθηκε από τον οίκο Carl Fischer, Inc., στη Νέα Υόρκη. Αυτό το έργο ήταν μια επεξεργασία των ασκήσεων που ο Δούνης είχε γράψει συγκεκριμένα για τον Primrose. Το 1942 εκδίδεται από τον ίδιο οίκο το *Studies in Chromatic Double-stops*, Opus 29.

Ο εκδοτικός οίκος Mills Music Inc., της Νέας Υόρκης εκδίδει τα *Advanced Studies for the development of the Independence of the Fingers*, Opus 33, και *Development of flexibility*, Opus 35, το 1945, *The Higher Development of Thirds and Fingered Octaves*, Opus 30, το 1946, *The Change of Position Studies*, Opus 36, και *Essential Scale Studies*, Opus 37, το 1947.

Επιπλέον ο Δούνης γράφει και μεταγραφές για το βιολί. Μέσα σ'αυτές βρίσκονται συγκεκριμένες τεχνικές προκλήσεις για το βιολιστή. Οι μεταγραφές του περιλαμβάνουν τις τρεις πρώτες μαζούρκες του Ysaye, και κάποιες από τις σπουδές του Chopin για πιάνο.

Πέρα από αυτές τις μεταγραφές, ο Δούνης διασκεύασε και έβαλε δικό του δακτυλισμό για τα *24 καπρίτσια* του Παγκανίνι και για τις *6 σόλο σονάτες και παρτίτες* του J. S. Bach. Οι δυο αυτές δουλειές εκδόθηκαν από το Strad του Λονδίνου το 1949.

Το 1948 ο Δούνης ξεκινάει σεμινάρια στο Λος Άντζελες, στα οποία προσέρχονται οι εκτελεστές εγχόρδων από τα στούντιο του Hollywood, και μουσικοί της ευρύτερης περιοχής.

Το Μάρτιο του 1949 παντρεύεται την κ. Leona Flood, την μητέρα της κοπέλας που από το 1933 ήταν ο μέντοράς της. Ο σύζυγος της, Frank B. Flood, είχε πεθάνει τρία χρόνια νωρίτερα, από μακροχρόνια ασθένεια.

Το διδακτικό πρόγραμμα του Δούνη, γίνεται όλο και πιο εντατικοποιημένο, στις αρχές της δεκαετίας του 50'. Το 1951, το Strad ανακοινώνει ότι ο Δούνης θα έδινε σεμιναριακά μαθήματα διάρκειας έξι εβδομάδων, από τις 25 Ιουνίου μέχρι τις 4 Αυγούστου, για τους οργανοπαίχτες εγχόρδων, στο Κονσερβατόριο Μουσικής και Τεχνών του Λος Άντζελες της Καλιφόρνια.

Ο Δούνης στα χρόνια μεταξύ 1951 και 1953, επισκέφθηκε το Λονδίνο τέσσερις φορές για να δώσει σεμινάρια. Στην τέταρτη και τελευταία επίσκεψή του, αρρώστησε και έπειτα από ιατρικές εξετάσεις τον συμβούλεψαν να επιστρέψει στις Ηνωμένες Πολιτείες. Πήγε στην Καλιφόρνια όπου του έγινε εγχείρηση, και του διαγνώστηκε καρκίνος, ο οποίος είχε ήδη κάνει μετάσταση.

Την περίοδο της προσπάθειας για αποθεραπεία, τον επισκέφθηκαν πολλοί από τους αφοσιωμένους μαθητές του. Η σύζυγός του, περιόριζε τους μαθητές σε έναν την ημέρα. Ακόμα και σ'αυτήν την ευάλωτη κατάσταση, ο Δούνης ήταν ικανός να δώσει οδηγίες πάνω σε μουσικά και τεχνικά ζητήματα. Οι μαθητές που είχαν ευαισθησία για την κατάστασή του, και δεν ήθελαν να τον επιβαρύνουν πηγαίνοντας για να τους κάνει μάθημα, τους ζήτησε ο ίδιος, και επέμενε να πάνε με το όργανό τους και να του

παίξουν. Ήταν τέτοια η ζήτηση του χρόνου του και των μαθημάτων του, που ακόμα και τις στιγμές που έφευγε από τη ζωή, οι μαθητές του ήταν απρόθυμοι να τον αφήσουν.

Στις 11 Αυγούστου του 1954, ο Δημήτριος Κ. Δούνης έφυγε από τη ζωή στο νοσοκομείο Cedars of Lebanon του Λος Άντζελες της Καλιφόρνια.

II. ΜΕΘΟΔΟΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ-ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ

Η όλη μέθοδος του Δούνη συνοψίζεται στην παρακάτω σκέψη: Το ρητό «η εξάσκηση σε κάνει τέλειο» γίνεται «η σωστή εξάσκηση σε κάνει τέλειο, και η λάθος εξάσκηση ανολοκλήρωτο» (Costantakos, 1988: 29). Ο ίδιος ο Δούνης εξηγεί την θεώρησή του για την «λάθος εξάσκηση» στο βιβλίο του *Artist's Technique*:

«Το να γνωρίζει κανείς πως πρέπει να μελετήσει, είναι τέχνη. Οι περισσότεροι βιολιστές πιστεύουν πως η λύση στο πρόβλημα του "πώς να διαβάσω" έγκειται στην επανάληψη, κάθε μέρα, διαφόρων ασκήσεων για τα δάκτυλα, κλίμακες, αρπέζ, ασκήσεις για το δοξάρι, κλπ. Αλλά αυτή η υπόθεση είναι μια πλάνη. Κανένας δεν πρόκειται ποτέ να μάθει πώς να διαβάζει, επαναλαμβάνοντας κάθε μέρα ασκήσεις δακτύλων, κλίμακες, ή ακόμη, όλους τους τόμους των καθημερινών ασκήσεων για το βιολί. Το αποτέλεσμα είναι τόσο μονότονο, και η στεγνή μελέτη συνήθως είναι άχρηστη. Αυτή η διαδικασία εξηγεί από μόνη της, γιατί μετά από χρόνια εντατικής μελέτης, υπάρχουν λίγοι βιολιστές, πολύ λίγοι, που κατακτούν αψεγάδιαστη τεχνική» (Δούνης, 1921:2).

Η προσέγγιση του Δούνη βασιζόταν στην κατανόηση του «πως μπορούν οι φυσικοί νόμοι της φυσιολογίας, να εφαρμοστούν σε ένα όργανο που κρατιέται σε αφύσικη στάση για το σώμα». Σύμφωνα με τον Adam, η πιο σημαντική αρχή του

Δούνη, ήταν πως το σώμα είναι πιο σημαντικό από το ίδιο το όργανο. Ο Neikrug επιβεβαιώνει αυτήν την προσέγγιση, λέγοντας πως ο Δούνης, έβλεπε το όργανο σαν «προέκταση του σώματος. Πάρα πολλές φορές, αντί να προσαρμόζω το σώμα μου στο όργανο, προσάρμοζα το όργανο στις φυσικές κινήσεις του σώματος» (Costantakos, 1988 :28).

Ο Adam προσθέτει: «Η δουλειά του Δούνη διέφερε από των άλλων καθηγητών. Σε έβαζε να σκεφτείς πως υπάρχει ένας εγκεφαλικός τρόπος να διαχειριστείς τα τεχνικά προβλήματα του οργάνου. Από την στιγμή που το καταλάβαινες, και είχες τον έλεγχο αυτής της αίσθησης, έπρεπε να είσαι ικανός να πιάσεις ένα όργανο και να παίξεις οποιαδήποτε στιγμή, χωρίς προθέρμανση. Η τεχνική πηγάζει από τον εγκέφαλο» (Costantakos, 1988: 30).

Ο Kievman δίνει μια περιγραφή της μεθόδου του Δούνη παρακάτω: Δούλευε με τον κάθε μουσικό για ένα ελάχιστο διάστημα έξι μηνών – έξι μαθημάτων. Στην πρώτη συνάντηση του μαθητή με τον Δούνη, γινόταν μια συζήτηση, η οποία βοηθούσε τον Δούνη να καταλάβει το πρόβλημα του μουσικού και να τον κάνει να νιώσει άνετα με τη δική του προσέγγιση. Μετά τη σχετική συζήτηση, ο μουσικός εκτελούσε ένα κομμάτι του ρεπερτορίου του. Έτσι δινόταν η ευκαιρία στον Δούνη να εξετάσει οποιοδήποτε πρόβλημα είχε να κάνει με τη στάση του σώματος. Μετά από την παρατήρηση, έκανε ερωτήσεις στον μουσικό που θα τον οδηγούσαν στην λύση του προβλήματος. Διόρθωνε τα προβλήματα και τις δυσκολίες χωρίς να φανερώνει στον μουσικό αυτό που πραγματικά έπρεπε να διορθωθεί. Για παράδειγμα αν η παλάμη του αριστερού χεριού ήταν αρκετά απομακρυσμένη από το μπράτσο του οργάνου, και ο σχηματισμός του χεριού είχε αρνητική επίδραση στον ήχο της μπάσας χορδής, ο Δούνης δεν θα το έλεγε ποτέ… Αν πρότεινε στον μουσικό να τοποθετήσει τον αριστερό του αγκώνα πιο μέσα, προς τα δεξιά όπως παίζει το όργανο, τότε υπήρχε ο κίνδυνος να εμφανιστεί πίεση στον

αριστερό ωμό. Έτσι, αντί γι' αυτό, έδινε στον μουσικό μια άσκηση για την τοποθέτηση του τέταρτου δακτύλου στη μπάσα χορδή. Δίνοντας έμφαση στο τέταρτο δάκτυλο, έπαιρνε την προσοχή του μουσικού από τον αγκώνα, που ήταν το πραγματικό πρόβλημα, πετυχαίνοντας την βελτίωση του ήχου, που είναι και το ζητούμενο (Wasson, 2002: 10-11).

Σκέψη

Για να εμφυσήσει στους μαθητές του τη συνήθεια να σκέφτονται καθ' όλη τη διάρκεια του παιξίματος, χρησιμοποιούσε διάφορες μεθόδους. Δούλευε στο να αναπτυχθούν οι ικανότητες παρατήρησης των μαθητών του, ώστε να μπορούν να διαγνώσουν τα σφάλματα τους και να τα διορθώσουν από μόνοι τους. Ο Neikrug μιλάει για αυτήν την προσέγγιση κατά τη διάρκεια ενός μαθήματος:

«…έκανε πολύ δουλειά μπροστά στον καθρέφτη. Πολύ συχνά θα πήγαινα για μάθημα και θα τον έβλεπα με έναν βιολιστή μπροστά στον καθρέφτη. Θα με ρωτούσε: "Τι κάνει διαφορετικά από αυτό που κάνω εγώ;" Θα έπαιζε κάτι και όποιος ήταν εκεί θα έπαιζε το ίδιο. Εγώ θα του ζητούσα να το ξανακάνει, και εκείνος θα το επαναλάμβανε δυο τρεις φορές ακόμα, και τελικά θα μπορούσα να βρω μια διαφορά… Εκείνος θα ξαναρωτούσε, "Βλέπεις κάτι ακόμα;" Και θα του έλεγα όχι. Τότε εκείνος μπορούσε να μας δείξει περίπου 25 διαφορετικά πράγματα, και φυσικά από εκείνη τη στιγμή ήταν και για μας ορατά, αλλά όχι πιο πριν» (Costantakos, 1988: 31).

Μια άλλη μέθοδος του, ήταν να θέτει ερωτήματα που θα έκαναν τον μαθητή να εξετάσει το πρόβλημα. Η μια ερώτηση οδηγούσε στην επόμενη, μέχρι να αποσπούσε την πληροφορία από το μαθητή. Ο Kievman λέει για αυτή την τακτική: «Σε ρωτούσε με τέτοιο τρόπο, που σε έκανε να νιώθεις ότι ήταν κάτι που ο ίδιος ανακάλυψες» (Costantakos, 1988: 31).

Ασκήσεις

«Πρωταρχικός στόχος όλων των έργων μου, είναι να παρέχουν τα μέσα για την μεγαλύτερη ανάπτυξη της δύναμης του μυαλού, ώστε να πειθαρχήσει τα φυσικά προσόντα του οργανοπαίχτη» (Δούνης, 1945: 4).

Σκοπός του Δούνη, γράφοντας ασκήσεις που το επίπεδο δυσκολίας τους τις καθιστούσε φαινομενικά αδύνατον να παιχτούν, ήταν να αναπτυχθούν οι δίοδοι επικοινωνίας μεταξύ του εγκεφάλου και των άκρων: τα δάκτυλα, τις παλάμες, και τα χέρια. Η επικοινωνία μεταξύ των δυο, πρέπει να είναι άμεση και αμφίδρομη, ακόμα και στις πιο περίπλοκες προκλήσεις. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Δούνης έγραφε και διαφορετικές ασκήσεις για κάθε μαθητή του, δίνοντας τις ανάλογες οδηγίες, σύμφωνα με τις αδυναμίες και τα προσόντα του κάθε εκτελεστή. Ο Δούνης ζητούσε από τον μαθητή του να ανακαλύψει το πρόβλημα ο ίδιος, δηλαδή, να ανακαλύψει τι ήταν καλύτερο και πιο χρήσιμο για εκείνον. Ένιωθε πως δεν υπάρχει «ο σωστός τρόπος» για να παίξει κανείς βιολί, συνεπώς δεν υπήρχε καμία συγκεκριμένη θεωρία και μέθοδος, σύμφωνα με την οποία θα μπορούσε να διδάξει (Costantakos, 1988).

Απομνημόνευση

Για να βελτιωθεί ακόμα περισσότερο η τεχνική του εκτελεστή, η απομνημόνευση είναι απαραίτητη. Πρώτα απ’ όλα, ο Δούνης ζητούσε την απομνημόνευση κάθε νέου κομματιού, πριν ξεκινήσει η πρακτική μελέτη του. Αυτή η διαδικασία απελευθέρωνε τον βιολιστή από τη μουσική, επιτρέποντας του να συγκεντρωθεί στην τεχνική που απαιτούνταν για την εκτέλεση. Για να αναπτυχθεί αυτή η ικανότητα, χρησιμοποιούσε τις πιο δύσκολες συνθέσεις για το βιολί, όπως τα 24 καπρίτσια του Παγκανίνι, και τις σόλο σονάτες και παρτίτες του Μπαχ. Ο μουσικός έριχνε μια ματιά σε κάποια μέτρα, έκλεινε τα μάτια του, επαναλάμβανε φωναχτά αυτό

που θυμόταν, και στη συνέχεια τα έγραφε σε χαρτί, και επαναλάμβανε τη διαδικασία για όλο το έργο. Ήταν απαραίτητο αυτή η διαδικασία «ενόρασης» να είναι όσο πιο ξεκάθαρη γινόταν. Όμως η διαδικασία της απομνημόνευσης δεν περιορίζεται στην αίσθηση της όρασης. Βάση δινόταν και στην ακουστική μνήμη. Με το να είναι κάποιος ικανός να τραγουδήσει ολόκληρη τη σύνθεση, αναπτυσσόταν η αίσθηση ροής, φραζαρίσματος, και ερμηνείας του κομματιού.

Ακόμα πιο σημαντική, ήταν η απομνημόνευση όλων των αισθήσεων που δημιουργούν οι κινήσεις και οι σχέσεις των μελών του σώματος, με σκοπό την εξομάλυνση των δυσκολιών, επιτρέποντας στον μουσικό να αναπαράγει θετικές αισθήσεις.

Σκοπός της απομνημόνευσης, ήταν να παρέχει στον μουσικό ένα σύνολο από εικόνες, με τον σωστό τρόπο κίνησης του σώματος, το σωστό τόνο που πρέπει να παραχθεί, και τον σωστό τρόπο φραζαρίσματος (Costantakos, 1988: 32-33).

Ισορροπία

Για να επιτευχθεί ευκολία στο παίξιμο, ο Δούνης εισήγαγε στην διδασκαλία του βιολιού έναν από τους βασικότερους νόμους της φυσικής: την ισορροπία. Όταν το σώμα βρίσκεται σε ισορροπία, οι μύες δεν χρειάζεται να κουράζονται, να καταναλώνουν παραπάνω ενέργεια για την κατάχρηση της δύναμης, για την αναποτελεσματικότητα του σώματος. Σύμφωνα με την Leona Flood: «ισορροπία σημαίνει λειτουργικότητα: ελάχιστη προσπάθεια, μέγιστο δυνατό αποτέλεσμα.»

Το στοιχείο της ισορροπίας καταδεικνύει όλες τις τεχνικές διδασκαλίας του Δούνη: ισορροπία του σώματος στα πόδια, ισοστάθμιση του βάρους, και δημιουργία σταθερού κέντρου αναφοράς, βρίσκοντας το κέντρο βάρους του οργάνου, και επιτυγχάνοντας ισορροπία ανάμεσα στα δυο χέρια. (Costantakos, 1988)

Γενικά, η προσέγγιση του Δούνη απαιτούσε σκέψη. Μια προσέγγιση που ενώνει πάρα πολλά στοιχεία, που φαίνεται να μην σχετίζονται με την παιδαγωγική του βιολιού, όμως στην πραγματικότητα, βρίσκονται στο επίκεντρο οποιασδήποτε φυσικής μαθησιακής εμπειρίας. Δίδασκε την τεχνική του βιολιού, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην συνειδητοποίηση της εγκεφαλικής και σωματικής λειτουργίας. Μέσα στην διδασκαλία του ζητούσε την απόλυτη ανεξαρτητοποίηση των δακτύλων του αριστερού χεριού, κάτι που είναι μάλλον το δυνατότερο σημείο της θεωρίας του, σχετικά με την επίδραση που πρέπει να έχει το μυαλό πάνω στο σώμα (Costantakos, 1988).

Στο «The Dounis Violin Method» της Leland, γίνεται αναφορά σε ένα άρθρο του Robert Russell Bennett:

«Ένας φίλος μου βιολιστής, μου πρότεινε μια φορά, ασκήσεις του Δούνη. Αγόρασα ένα βιβλίο του και ξεκίνησα να το μελετάω…Για να παίξεις σωστά τις ασκήσεις του Δούνη, χρειάζεσαι δυο βιολιά. Δεν υπάρχει αρκετός χώρος σε ένα για να κάνεις όλα αυτά που σου ζητάει» (Leland, 1949: 39).

Ο Albert Green στο *«D. C. Dounis: The Man and the Myth»* έχει διαφορετική άποψη σχετικά με τις «εξωπραγματικά δύσκολες ασκήσεις» του Δούνη:

«Το μόνο εξωπραγματικό σ’ αυτές τις ασκήσεις, είναι η πεποίθηση που μπορεί να έχει κάποιος οργανίστας, ότι θα καταφέρει να τις παίξει έχοντας δύσκαμπτο αριστερό χέρι. Το περπάτημα σε τεντωμένο σχοινί, ή το να φορά κάποιος ξύλινα παπούτσια, είναι πολύ πιο εύκολο. Οι μαθητές του Δούνη δεν το προσπαθούν απλώς. Το πετυχαίνουν» (Green, 1949: 105).

Αριστερό χέρι

Παρακάτω ακολουθεί η ανάλυση των βασικών αρχών της τεχνικής για το αριστερό χέρι: το κράτημα του βιολιού, το βιμπράτο, η εναλλαγή θέσεων, η κάθετη και

η οριζόντια κίνηση των δακτύλων, το πιτσικάτο, οι διπλές, τριπλές, τετραπλές, και οι αρμονικοί.

Κράτημα του βιολιού. Η κατανόηση του πως πρέπει να τοποθετείται το βιολί, είναι βασική προϋπόθεση για την σωστή εναλλαγή θέσεων, την κίνηση των δακτύλων, και ολόκληρης της τεχνικής πάνω στην ταστιέρα: Το αριστερό χέρι παίρνει μια κλίση 45^o μοιρών προς τα αριστερά του σώματος, με το χέρι λυγισμένο ψηλά, και την παλάμη στραμμένη προς το πρόσωπο του βιολιστή. Ο πήχης του χεριού, πρέπει να περιστρέφεται προς τα αριστερά ώστε να περιστρέφονται και η παλάμη και τα δάχτυλα. Αυτή η περιστροφική κίνηση ελευθερώνει την παλάμη από το να τρίβεται στο λαιμό του βιολιού, μια ελευθερία απαραίτητη για τη λειτουργικότητα της τεχνικής. Το βιολί κρατιέται ανάμεσα στον αντίχειρα και τα υπόλοιπα δάκτυλα. Η θέση του αντίχειρα πρέπει να προσαρμόζεται στις ανάγκες του δακτύλου που πιέζει την χορδή.

Το βιολί πρέπει να κρατιέται όσο το δυνατόν πιο κοντά στο κέντρο βάρους του. Είναι το σημείο που ισορροπεί το όργανο, και βρίσκεται ανάμεσα στο αριστερό και το δεξί άκρο, στο κάτω καπάκι. Το βιολί κρατιέται από το υποσιάγωνο του οργάνου, με το πηγούνι, την κάτω σιαγώνα, την κλείδα, και τον ώμο (Costantakos, 1988).

Βιμπράτο. Ο Neikrug λέει: «Έλεγε πως όλη η τεχνική του αριστερού χεριού βασίζεται στο βιμπράτο. Κάθε φορά που ένιωθα το βιμπράτο μου καλό, συνειδητοποιούσα ότι ολόκληρο το σώμα μου ένιωθε καλά…το βιμπράτο λειτουργούσε σαν κριτήριο ότι είχα τη σωστή επαφή με το όργανο» (Costantakos, 1988: 36).

Το βιμπράτο πρέπει να είναι συνεχώς παρών: «Δεν έχει σημασία αν έπαιζες, τρίτες ή δακτυλισμένες οκτάβες, οκτάβες ή δέκατες, πάντα έπρεπε να βιμπράρεις.» αναφέρει ο Lockwood (Costantakos, 1988: 36).

Σύμφωνα με τον Applebaum, ο Δούνης πίστευε πως: «Το χέρι πρέπει να δίνει την αίσθηση ότι ισορροπεί πάνω στο δάκτυλο που πιέζει την χορδή. Η μεταφορά αυτής

της αίσθησης ή της ισορροπίας από το ένα δάκτυλο στο επόμενο, αποτελεί τη βάση για ένα σωστά παραγόμενο βιμπράτο. Αυτό σαν αποτέλεσμα, δίνει μια αίσθηση ελαφρότητας και ελευθερίας του αριστερού χεριού, καθ’ όλη τη διάρκεια του παιξίματος» (Applebaum, 1955: 28).

Το βιμπράτο πρέπει να είναι ισοδύναμο σε όλα τα δάκτυλα. Δεν πρέπει να υπάρχει διαφορά στον ήχο ανάμεσα στο πρώτο και το τέταρτο δάκτυλο, και το βιμπράτο πρέπει να είναι συνεχές, χωρίς διακοπή. Ο Δούνης έλεγε πως το βιμπράτο είναι μια κίνηση που ξεκινάει από τις άκρες των δακτύλων, και σταδιακά διαπερνόντας την παλάμη, περιλαμβάνει και τον καρπό. Είναι απαραίτητο ο βιολιστής να έχει στο μυαλό του την αίσθηση ελευθερίας, καθώς το βιμπράτο πρέπει να έρχεται σαν φυσική δόνηση, όχι σαν στεγνή ή επιβεβλημένη προσθήκη στον ήχο (Costantakos, 1988).

<u>Εναλλαγή θέσεων.</u> Σύμφωνα με το Δούνη, υπάρχουν δυο διαφορετικοί τύποι εναλλαγής θέσεων. Αυτός που χρησιμοποιείται στα αργά περάσματα, και αυτός που χρησιμοποιείται στα γρήγορα περάσματα. Είναι πολύ βασικό να γίνεται ο διαχωρισμός ανάμεσα στους δυο τύπους, και η απαραίτητη μελέτη για τον καθένα χωριστά.

Η αργή εναλλαγή, από νότα που βιμπράρεται σε νότα που βιμπράρεται, πραγματοποιείται με λύγισμα του καρπού προς τα μέσα, προς το σκάφος του βιολιού, σαν να τραβάει την παλάμη προς τα πάνω, να κρατηθεί από την καινούργια νότα, στην νέα θέση. Ο καρπός είναι που οδηγεί κατά τη διάρκεια της αργής εναλλαγής. Η εναλλαγή που γίνεται από ψηλότερη θέση σε χαμηλότερη θέση, πραγματοποιείται με την αντίθετη κίνηση του καρπού από εκείνη που χρειάζεται για την μετακίνηση του χεριού σε ψηλότερη θέση.

Επίσης, μιλούσε και για δυο διαφορετικά στυλ εναλλαγής: αυτό που γίνεται με το δάκτυλο που έπαιζε την τελευταία νότα πριν την αλλαγή, και αυτό που γίνεται με το δάκτυλο που θα παίξει την νότα στην νέα θέση. Το ποιο δάκτυλο χρησιμοποιείται,

εξαρτάται από το στυλ και το χαρακτήρα της μουσικής, και από το προσωπικό γούστο του εκτελεστή (Costantakos, 1988).

Στην περίπτωση της γρήγορης εναλλαγής, δεν υπάρχει χρόνος για λύγισμα του καρπού, συνεπώς γίνεται με τον πήχη και τον καρπό ευθυγραμμισμένους (Costantakos, 1988). Ο Applebaum λέει πως σύμφωνα με τον Δούνη: «Στο γρήγορο παίξιμο δεν πρέπει να υπάρχει η αίσθηση της αλλαγής θέσης, έτσι κι αλλιώς. Τα δάκτυλα πρέπει μόνο να σύρονται πάνω και κάτω στην ταστιέρα» (Applebaum, 1955: 30).

Κίνηση των δακτύλων. Το στοιχείο που συνδέει το βιμπράτο, την εναλλαγή θέσεων, και τις κινήσεις των δακτύλων, είναι η ισορροπία του αριστερού χεριού. Χωρίς αυτήν, οι μύες συμπιέζονται και όλες οι κινήσεις γίνονται δύσκολες. Με κυρίαρχη την αίσθηση της ισορροπίας, στη θεωρία του Δούνη, όλες οι ενέργειες πραγματοποιούνται με την ελάχιστη προσπάθεια και το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Ο Δούνης πίστευε ότι τα δάκτυλα του χεριού έπρεπε να είναι ισοδύναμα μεταξύ τους. Ανέλυε την κίνηση των δακτύλων σε: οριζόντια και κάθετη κίνηση, πιτσικάτο, διπλές, τριπλές, και τετραπλές, και αρμονικούς.

Η κάθετη κίνηση των δακτύλων δεν είναι μια κίνηση πάνω-κάτω, αλλά μια κίνηση γρήγορης επιστροφής του δακτύλου από τις αρθρώσεις, μακριά από τη χορδή. Το τράβηγμα του δακτύλου από τη χορδή προς τα πίσω, είναι η κίνηση που έχει ενέργεια, και η κίνηση του δακτύλου προς τη χορδή γίνεται παθητικά, σαν να είναι το βάρος του ίδιου του δακτύλου που το οδηγεί να πέσει στη χορδή. Στο τράβηγμα του δακτύλου προς τα πίσω, είναι σημαντικό το δάκτυλο να διατηρεί την ίδια καμπύλη που είχε όταν πατούσε τη χορδή, διαφορετικά επηρεάζεται η σωστότητα του τόνου.

Αυτές οι αρχές κάθετης κίνησης εφαρμόζονται μόνο στο αργό παίξιμο. Στο γρήγορο παίξιμο είναι σημαντικό τα δάκτυλα να έχουν μικρή απόσταση από τις χορδές, και να τις ακουμπούν ελαφρά, σαν να τις «γαργαλάνε».

Η οριζόντια κίνηση περιλαμβάνει το γλίστρημα στη χορδή ή τη χρωματική κίνηση, και το άνοιγμα των δακτύλων. Η χρωματική κίνηση προϋποθέτει ότι τα δάκτυλα κινούνται πλευρικά στην επιφάνεια της χορδής σε ημιτόνια. Τα δάκτυλα κινούνται ελαφρά. Το άνοιγμα των δακτύλων γίνεται με τρεις τρόπους: α) τεντώνοντας το πρώτο δάκτυλο προς τα πίσω βγάζοντας το εκτός της θέσεως του χεριού, β) τεντώνοντας το τέταρτο πάνω από τη θέση που βρίσκεται το χέρι, και γ) τεντώνοντας μεταξύ πρώτου – δεύτερου, δεύτερου – τρίτου, και τρίτου – τέταρτου δακτύλου.

Ο Δούνης έγραψε πάρα πολλές ασκήσεις για να επεκτείνει τα όρια του αριστερού χεριού. Η Eaton λέει χαρακτηριστικά: «Βρέθηκα σε έναν κόσμο όπου δεν υπάρχουν θέσεις, και ο καθένας μπορεί να "περιπλανιέται" στην ταστιέρα με μια αφάνταστη αίσθηση ελευθερίας» (Costantakos, 1988: 39).

Το πιτσικάτο του αριστερού χεριού είναι μια πλευρική κίνηση του δακτύλου πάνω στη χορδή, από τα δεξιά προς τα αριστερά. Είναι απαραίτητη η συγκέντρωση δύναμης στα ακροδάχτυλα για να εκτελεστεί σωστά.

Η πρόκληση στις διπλές είναι η σωστότητα και η αλλαγή θέσης. Η σωστότητα καθορίζεται από δυο στοιχεία: την εξάσκηση του χεριού και των δακτύλων, και την εξάσκηση της ακοής. Είναι απαραίτητο να διατηρείται η καμπύλη των δακτύλων, και να υπάρχει επίγνωση του χώρου και της κίνησης που χρειάζεται το χέρι και τα δάκτυλα, για να εκτελεστούν επιτυχώς.

Για τις τριπλές χρειάζεται το χέρι να κρατάει τρεις νότες ταυτόχρονα και το δοξάρι να τις παίζει αμέσως. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, πρέπει το δοξάρι να ισορροπεί στην ενδιάμεση χορδή από τις τρεις, και να κινείται γρήγορα, κάνοντάς τες να ηχήσουν την ίδια στιγμή. Στις τετραπλές πρέπει και τα τέσσερα δάκτυλα να βρίσκονται πάνω στις χορδές. Το δοξάρι θα τις παίξει σε συνδυασμό, σύμφωνα με τις απαιτήσεις και το στυλ της μουσικής.

Οι φυσικοί αρμονικοί εκτελούνται τοποθετώντας το μαλακό σημείο του δακτύλου «πλαγιαστά», χωρίς πίεση, στο κατάλληλο σημείο της χορδής. Για να ενισχυθεί το παίξιμο των τεχνητών αρμονικών, μπορεί να βοηθήσει η μελέτη οκτάβων με το συνδυασμό του πρώτου και του τέταρτου δακτύλου (Costantakos,1988).

Δεξί χέρι

«Κανένας δεν πρόκειται να πάει να ακούσει έναν τραγουδιστή χωρίς φωνή, αλλά είναι τόσοι πολλοί αυτοί που πιστεύουν ότι μπορούν να παίξουν βιολί χωρίς όμορφο ήχο» είχε πει ο Δούνης στον Eichen (Costantakos, 1988: 40).

Παρακάτω θα αναλυθούν οι βασικές αρχές του Δούνη για την τεχνική του δοξαριού:

Ισορροπημένο κράτημα του δοξαριού. Το δεξί χέρι πρέπει να ισορροπεί το δοξάρι ανάμεσα στον αντίχειρα και το μεσαίο δάκτυλο. Τα άλλα δάκτυλα πρέπει να πέφτουν φυσικά πάνω στο δοξάρι, και να λειτουργούν σαν αντίβαρα στον άξονα που δημιουργείται από τον αντίχειρα και το μεσαίο. Ο μεσαίος και ο παράμεσος χρησιμοποιούνται μαζί για να ισοσταθμίζουν τη δύναμη από τον δείκτη.

Επίσης σημαντικό στοιχείο για την ισορροπία του δοξαριού είναι η μετατόπιση της υποστήριξης του, στους μεγαλύτερους μύες του χεριού: στο μπράτσο, στον ώμο, και την πλάτη. Η επίτευξη κάτι τέτοιου, δίνει την αίσθηση ενός δοξαριού χωρίς βάρος, σαν να είναι προέκταση του χεριού.

«Δοξαριά πινέλο» (brush stroke). Πρόκειται για μια από τις σημαντικότερες προσφορές του Δούνη στο χώρο της τεχνικής. Βασίζεται στην νοερή εικόνα του δεξιού χεριού να κινείται σαν πινέλο βαψίματος, με τα δάκτυλα να είναι οι τρίχες του πινέλου, και την παλάμη να είναι η λαβή. Όπως το χέρι κινεί το δοξάρι προς τα πάνω (pouchez),

τα δάκτυλα μαζεύονται προς τα πίσω από το χέρι, και η κίνηση ξεκινάει από τον καρπό που λυγίζει. Η αλλαγή της κατεύθυνσης του δοξαριού από πάνω προς τα κάτω (tirez), γίνεται από τον πήχη, που ωθεί προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η ώθηση που δίνει ο πήχης προς τα κάτω επιτρέπει στον καρπό και τα δάκτυλα να επιστρέψουν στη φυσική τους θέση πάνω στο δοξάρι.

Η «δοξαριά πινέλο» είναι μια κίνηση προσαρμογής. Το χέρι δεν μένει σε μια σταθερή θέση πάνω στο δοξάρι. Το χέρι και τα δάκτυλα πρέπει να μπορούν να κινούνται ελεύθερα και να προσαρμόζονται στην αλλαγή της κατεύθυνσης του δοξαριού, κι αυτό απαιτεί ευελιξία από τα δάκτυλα και τον αντίχειρα.

Γραμμή και αλλαγή δοξαριάς. Η γραμμή, ή η κατεύθυνση του δοξαριού είναι ύψιστης σημασίας για την ποιότητα του ήχου. Όταν το δοξάρι ξεκινάει την κίνησή του, δεν πρέπει να παρεκκλίνει από την αρχική του κατεύθυνση. Οποιαδήποτε παρέκκλιση μπορεί να αλλάξει την ποιότητα του ήχου ή και να διακόψει την φυσική του συνέχεια. Τέτοιο εμπόδιο είναι και η αλλαγή του δοξαριού (tirez – pouchez). Η φορά του δοξαριού πρέπει να είναι συνεχής, σαν να μην γνωρίζει ο εκτελεστής για την επικείμενη αλλαγή.

«Πρέπει να υπάρχει η αίσθηση ότι για την κίνηση του δοξαριού προς τα πάνω (pouchez), απαιτείται μια συγκεκριμένη, συνεχής προσπάθεια, σαν να ανεβαίνεις ένα λόφο, και τη στιγμή που το δοξάρι αλλάζει προς τα κάτω (tirez), η προσπάθεια διακόπτεται και το χέρι κινείται μόνο με το βάρος του, σαν αποτέλεσμα της προηγούμενης ανοδικής πορείας. Γι’ αυτό, την κίνηση από πάνω προς τα κάτω την θεωρούμε παθητική. Το χέρι κατά τη διάρκεια της δοξαριάς προς τα κάτω είναι παθητικό, και πρέπει να ενεργοποιηθεί για την κίνηση προς τα πάνω» (Applebaum, 1953: 244).

Επίπεδο του δοξαριού και αλλαγή χορδής. Το επίπεδο του δοξαριού καθορίζεται από τη θέση που παίρνουν οι δυο παράγοντες, το δοξάρι και το χέρι, όταν βρίσκονται πάνω στη χορδή με ίση απόσταση από τις γειτονικές χορδές. Το δοξάρι δεν πρέπει να κλίνει ούτε προς την πιο ψηλή ούτε προς την πιο μπάσα χορδή από αυτήν που τοποθετείται. Όμως κάθε διαφορετικό επίπεδο, προϋποθέτει ότι ο βραχίονας διατηρεί την ίδια σχέση με το δοξάρι, έτσι ώστε να βρίσκεται πάντα στο ίδιο επίπεδο μ' αυτό. Αν αυτή η σχέση αλλάξει, τότε μπορούν να παρουσιαστούν προβλήματα τόνου, και ελέγχου του δοξαριού. Τα επίπεδα του δοξαριού είναι επτά: τέσσερα για τις χορδές, και ακόμα τρία όταν παίζονται διπλές.

Όταν υπάρχει αλλαγή χορδής είναι δύσκολη η μετακίνηση από το ένα σημείο ισορροπίας στο άλλο, ειδικότερα από τη στιγμή που το ζητούμενο είναι ο τόνος του ήχου να είναι συνεχής, σαν να μην αλλάζει ποτέ η χορδή. Ο Δούνης είχε μια μέθοδο που απλούστευε αυτή τη διαδικασία. Πρότεινε ο βιολιστής να φαντάζεται, ότι ανάμεσα στη χορδή που παίζει και στη χορδή που θα παιχτεί, υπάρχει μια ενδιάμεση χορδή. Αν θα έπρεπε να παίξεις σ' αυτήν την φανταστική χορδή, το βάρος του δοξαριού και του βραχίονα θα συγκεντρωνόταν ανάμεσα στις δυο χορδές…το πιο σημαντικό είναι ότι τώρα ο βραχίονας βρίσκεται σε διαφορετική θέση, και ότι η αίσθηση του βάρους του χεριού είναι πνευματικά συγκεντρωμένη, ή κενταρισμένη στην φανταστική χορδή. Αυτό που χρειάζεται μετά από αυτό, είναι ένα ελαφρύ σήκωμα ή χαμήλωμα του δοξαριού, ανάλογα με την χορδή που θα γίνει η αλλαγή.

Μουσικότητα

Σύμφωνα με το Neikrug: «Δίδασκε αυτό που ο ίδιος ονόμαζε "εκφραστική τεχνική". Όριζε την τεχνική, σαν την ικανότητα να αναπαράγει κανείς στο όργανό του, οποιονδήποτε ήχο σκεφτεί στον "μουσικό εγκέφαλο"…Η εκτέλεση που γίνεται

μηχανικά είναι μόνο ένα μέρος της ιστορίας. Ο στόχος είναι πάντα να έχει κανείς την ικανότητα να παίξει τα πιο δεξιοτεχνικά περάσματα με άνεση…Η προσπάθειά του ήταν να βοηθήσει τους μαθητές του να παίξουν όσο γίνεται πιο εκφραστικά, χωρίς η τεχνική να είναι εμπόδιο…Αντί να επιβάλλει στους μαθητές του έναν τρόπο παιξίματος, τους ενθάρρυνε να ανακαλύψουν το δικό τους, να τον εξελίξουν και να τον υποστηρίξουν όσο πιο πειστικά γίνεται» (Janof, 2002).

Ο Adam μιλάει για την ερμηνεία: «Θα με ρωτούσε πως θέλω να εκφράσω το κομμάτι-πως το εκλάμβανα ο ίδιος. Έπειτα θα με βοηθούσε να το πραγματοποιήσω εφαρμόζοντας την απαραίτητη τεχνική για την συγκεκριμένη φράση. Δεν επέμενε στην δική του ερμηνεία» (Costantakos, 1988: 47).

Πρωτεύοντα ρόλο στην ερμηνεία παίζει ο ρυθμός. Ο Δούνης μιλάει για την σημασία του: «Σε κάθε μουσικό πέρασμα υπάρχει η ώθηση του ρυθμού, που πρέπει να δουλεύεται με προσοχή, ή για να είμαι πιο ακριβής, κάθε πέρασμα πρέπει να χωρίζεται σε συγκεκριμένα τμήματα, και ο ρυθμικός τονισμός να πέφτει στην πρώτη νότα του κάθε τμήματος. Δεν εννοώ τον τονισμό που γίνεται με το δοξάρι, αλλά την ρυθμική ώθηση που γίνεται από την κίνηση των δακτύλων» (Applebaum, 1955: 77).

Για πάρα πολλούς μαθητές του, ο Δούνης είχε την ικανότητα να τους εμφυσήσει εμπιστοσύνη, και να παράγει θετικά συναισθήματα κατά τη διάρκεια του μαθήματος. Ο Silverstein μιλάει για την εμπειρία του μαθήματος με τον Δούνη: «Η βασική διαφορά με άλλους καθηγητές, ήταν πως με έκανε να νιώθω πως δεν πρόκειται απλώς να παίξω ένα κομμάτι και να έχω έναν καθηγητή που θα μου πει, πιο γρήγορα ,πιο αργά, φάλτσο. Πήγαινα με την ιδέα πως οτιδήποτε κι αν έπαιζα, από μια σύντομη σπουδή ή ένα μέρος από σονάτα του Bach, οτιδήποτε κι αν ήθελε να ακούσει εκείνη τη στιγμή, θα το εξετάζαμε και θα το βελτιώναμε…Δεν αξιολογούσε το παίξιμο μου. Έλεγε: “Εντάξει. Είναι αυτό που είναι, ας το κάνουμε καλύτερο.” Δεν έλεγε ότι ήταν κακό. Έλεγε, αυτό

είναι το προϊόν σου, έλα να το βελτιώσουμε, και σαν αποτέλεσμα ήταν πολύ εποικοδομητική, πολύ θετική προσέγγιση» (Costantakos, 1988: 49).

Ο Costantakos αναφέρει: «Δεν υπήρξε ποτέ αρνητική κριτική ή επίπληξη. Η γλώσσα του ήταν πάντα θετική, και ένιωθα πάντα ενθουσιασμένος και εμπνευσμένος στο τέλος κάθε μαθήματος» (Costantakos, 1988: 49).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της διδασκαλίας του Δούνη, ήταν η επιθυμία του, ο μαθητής να καταλάβει την οπτική του. Η μέθοδος που χρησιμοποιούσε γι' αυτό, ήταν είτε μέσω ερωταπαντήσεων, είτε μέσω σημειώσεων κατά τη διάρκεια του μαθήματος. Ενδιαφερόταν πολύ για τους μαθητές του, και πάντα έβρισκε χρόνο γι' αυτούς, και προσπαθούσε μαζί τους να ανακαλύψει δημιουργικές και λειτουργικές λύσεις για προβλήματα που μέχρι εκείνη τη στιγμή αγνοούνταν (Costantakos, 1988).

III. ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ ΠΟΥ ΕΚΔΟΘΗΚΑΝ

«Τόσο μεγάλος είναι ο αριθμός των μεθόδων που έχουν ήδη γραφτεί για το βιολί, ώστε η αναγκαιότητα για να γραφτεί μια καινούργια, επιδέχεται μεγάλη συζήτηση. Ωστόσο, ύστερα από πρακτική εξέταση όλων των ήδη υπαρχόντων μεθόδων, είναι κανείς αναγκασμένος να φτάσει στο συμπέρασμα, πως τα εκπαιδευτικά έργα που είναι αυτή τη στιγμή διαθέσιμα, δεν αρκούν για τις ανάγκες του σύγχρονου παιξίματος του βιολιού». (Martens, 1923: 32)

«Χρειάζεται μόνο να συγκρίνουμε το παίξιμο του βιολιστή σήμερα, με τις βασικές αρχές που βρίσκουμε στις διάφορες βιολιστικές μεθόδους, για να συνειδητοποιήσουμε πόσο μεγάλη είναι η διαφορά μεταξύ της πρακτικής τους, και της θεωρίας που υποτίθεται ότι αντανακλούν…Είναι λανθασμένες οι υπάρχουσες μέθοδοι; Στο μεγαλύτερο μέρος τους, ναι! Καθυστερούν την εξέλιξη του σύγχρονου παιξίματος

βιολιού. Σε όλο τον κόσμο υπάρχουν εκατοντάδες χιλιάδες μαθητές βιολιού. Αρκετοί χωρίς τη φυσική ικανότητα, άλλοι όμως που είναι χαρισματικοί με πραγματικό ταλέντο. Γιατί μετά από τόσα χρόνια σκληρής δουλειάς, είναι τόσο μεγάλο το ποσοστό αυτών των ταλαντούχων μαθητών, που δεν καταφέρνουν να φτάσουν σε ένα υψηλό επίπεδο; Είναι μουσικά ταλαντούχοι, έχουν φυσικά και σωματικά προσόντα για το όργανο, εργάζονται σκληρά. Πού βρίσκεται η αδυναμία τους; Η μη κατάκτηση της τεχνικής. Χωρίς την κατάκτηση της τεχνικής, ο δρόμος για την μουσική ερμηνεία είναι φραγμένος». (Costantakos, 1988: 52)

Αυτές οι σκέψεις οδήγησαν τον Δούνη στην αναζήτηση και τη δημιουργία ενός καινούργιου, καλύτερου τρόπου για να προσπεραστούν οι τεχνικές δυσκολίες. Το αποτέλεσμα είναι το *Artist's Technique*, στο οποίο παρουσιάζεται ο τρόπος για τη σωστή εξάσκηση του βιολιού. Το βιβλίο περιγράφει μεθόδους επίλυσης προβλημάτων υψηλού τεχνικού επιπέδου για το αριστερό και το δεξί χέρι, στο λιγότερο δυνατό χρονικό διάστημα, με την λιγότερη δυνατή προσπάθεια από το βιολιστή.

Artist's Technique

Είναι το πρώτο έργο του Δούνη που εκδίδεται, από αυτά που είναι γνωστά, το 1921. Ξεκίνησε τη συγγραφή του σε ηλικία δεκαοκτώ ετών, και το ολοκλήρωσε τον καιρό που υπηρετούσε στον ελληνικό στρατό. Θεωρείται ως το σημαντικότερο από τα έργα του, και τα επόμενα έργα του αποτελούν περαιτέρω επέκταση και διευκρίνηση αυτού.

Το βιβλίο χωρίζεται σε δυο μέρη: το πρώτο μέρος αφορά την τεχνική του αριστερού χεριού, και το δεύτερο επικεντρώνεται στο δοξάρι. Παρά την ευρηματικότητα των ασκήσεων, η ουσία του βιβλίου και οι βασικές αρχές του,

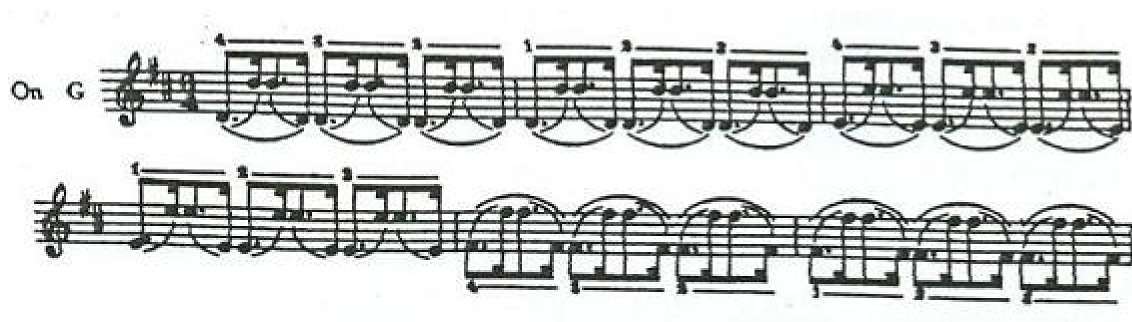
περιγράφονται στην εισαγωγή του βιβλίου από τον ίδιο τον δημιουργό του, και εστιάζουν στην σημασία της πνευματικής προσέγγισης:

«Η πραγματική τεχνική προετοιμασία του βιολιστή δεν είναι απλώς η άσκηση του χεριού και των δακτύλων, αλλά πρωταρχικά, η άσκηση του εγκεφάλου και της μνήμης. Τα δάχτυλα και το χέρι πρέπει να υπακούν απόλυτα στην πρόθεση του εκτελεστή, ώστε να είναι ικανός να εκτελέσει οποιαδήποτε κίνηση με απόλυτη δεξιοτεχνία. Για να το καταφέρει κανείς αυτό, πρέπει πρώτα να εντυπωθεί στην μνήμη μια ξεκάθαρη εικόνα της κίνησης, και να αναπαράγεται οποιαδήποτε στιγμή αυτό είναι θεμιτό…Το μυστικό βρίσκεται στη δημιουργία αυτών των εικόνων κίνησης σε μια ορθολογική ολότητα, που ονομάζεται τεχνική». (Δούνης, 1921: 4)

Μέρος Ά. Αριστερό χέρι

Αλλαγή θέσεων. Η αλλαγή θέσεων προϋποθέτει τη γνώση του τρόπου σύνδεσής τους. Για την κατάκτηση αυτής της τεχνικής, ο βιολιστής πρέπει να θυμάται ότι το κάθε δάκτυλο πρέπει να χρησιμοποιεί το προηγούμενο σαν προσανατολισμό. Αυτό είναι το δάκτυλο που θα συνδέσει τις δυο θέσεις.

Το βιβλίο περιλαμβάνει ασκήσεις για την χρήση του χεριού, της παλάμης και τον δακτύλων, για αλλαγή σε μια χορδή, σε απόσταση οκτάβας, σε ρυθμό παρεστιγμένου ογδόου με δέκατο έκτο, με συνεχή αλλαγή δακτύλου:



παράδειγμα 1 (Δούνης, 1921: 6).

Ο Δούνης προτιμούσε την «τοξοειδή» αλλαγή θέσης, κατά την οποία, ο αγκώνας είναι δυνατό να απομακρύνεται από το σώμα, ενώ ο πήχης είναι αυτός που πραγματοποιεί την αλλαγή προς την θέση.

Ο σκοπός αυτών των ασκήσεων είναι να συνηθίσουν τα δάκτυλα, η παλάμη, και το χέρι, να ακολουθούν την νοητή γραμμή των τεσσάρων χορδών. Κάθε χορδή αποτελεί τις ράγες, που είναι ο οδηγός για την κίνηση του χεριού. Ο Δούνης θεωρούσε ότι τα επίπεδα των χορδών είναι εξίσου σημαντικά με τα επίπεδα του δοξαριού, και πως όλο το σύστημα χεριού – παλάμης – δακτύλων, έπρεπε να είναι ευθυγραμμισμένο με την συγκεκριμένη χορδή που παίζει κάθε φορά. Οι ασκήσεις για την αλλαγή των θέσεων καλύπτουν ολόκληρη την επιφάνεια της ταστιέρας, παρέχοντας έτσι στο μαθητή, την εκπαίδευση και την μουσική επιλογή να έρθει σε επαφή με τις προκλήσεις δύσκολων κομματιών, με αυτοπεποίθηση, και οικονομία κίνησης. (Costantakos, 1988):



παράδειγμα 2 (Δούνης, 1921: 11).

Ασκήσεις για την εκγύμναση των μυών της παλάμης και των δακτύλων. Σ’ αυτό το τμήμα του βιβλίου, οι ασκήσεις είναι σχεδιασμένες για την εκγύμναση των μυών του χεριού, ώστε να αναπτυχθεί η δυνατότητα της οριζόντιας και της κάθετης κίνησης των δακτύλων. Όπως προηγούμενα αναφέρθηκε, η κάθετη κίνηση περιλαμβάνει το σήκωμα των δάκτυλων από τη χορδή μέσω των αρθρώσεων, που είναι η ενεργητική πράξη, και την πτώση των δακτύλων στη χορδή μόνο με το βάρος τους, που είναι η παθητική

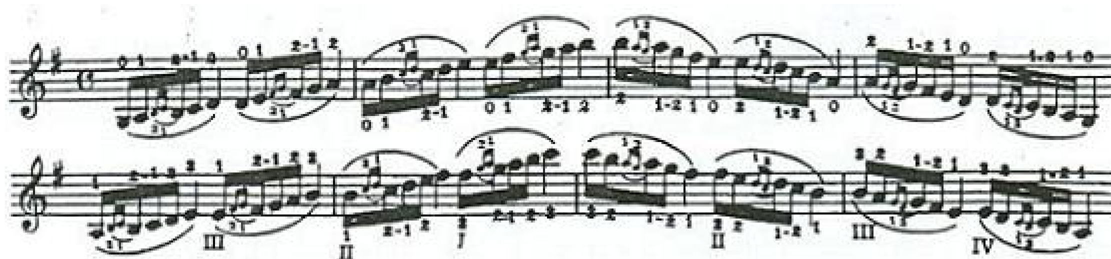
κίνηση. Η οριζόντια κίνηση, είναι το γλίστρημα των δακτύλων πάνω στη χορδή, όπως αυτό γίνεται χαρακτηριστικά σε χρωματικά περάσματα. Η οριζόντια κίνηση αναφερόταν ελάχιστα σε προηγούμενες μεθόδους βιολιού. Ο Δούνης πίστευε ότι η κατάκτησή της, ήταν μεγάλης σημασίας, καθώς είναι απαραίτητη για να φτάσει κάποιος σε υψηλότερα επίπεδα τεχνικής. (Costantakos, 1988)

Οι ασκήσεις εδώ, είναι τεχνικά πολύ εξελιγμένες. Αν ακολουθηθούν οι οδηγίες προφύλαξης, τότε οι κίνδυνοι που κρύβουν μπορούν να αποφευχθούν, και σταδιακά να επέλθει η κατάκτηση των τεχνικών δυσκολιών. Επεκτείνοντας τα όρια της τεχνικής, η πίεση εξαλείφεται, κάνοντας το παίξιμο ξεκούραστο, στην αναζήτηση της καλλιτεχνικής έκφρασης. (Costantakos,1988):



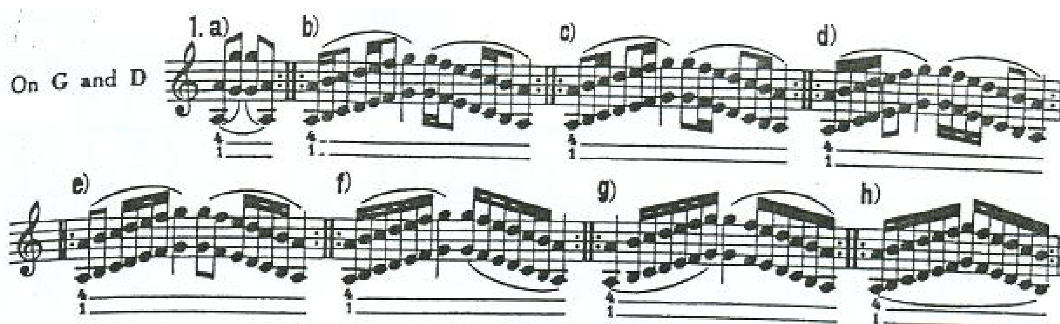
παράδειγμα 3 (Δούνης, 1921: 19).

Μελέτη της κλίμακας. Το κύριο σημείο αυτών των ασκήσεων είναι η εναλλαγή των θέσεων που είναι απαραίτητη για να παιχτεί η κλίμακα. Για να παιχτεί σωστά μια κλίμακα απαιτείται ακρίβεια στις αλλαγές θέσεων, και χρειάζεται ελαστικότητα στο χέρι, ώστε το πέρασμα να εκτελείται ομαλά. Στην διαδικασία της αλλαγής, το δάχτυλο γλιστράει ακολουθώντας την χορδή, χωρίς να την ωθεί δεξιά ή αριστερά



παράδειγμα 4 (Δούνης, 1921: 24).

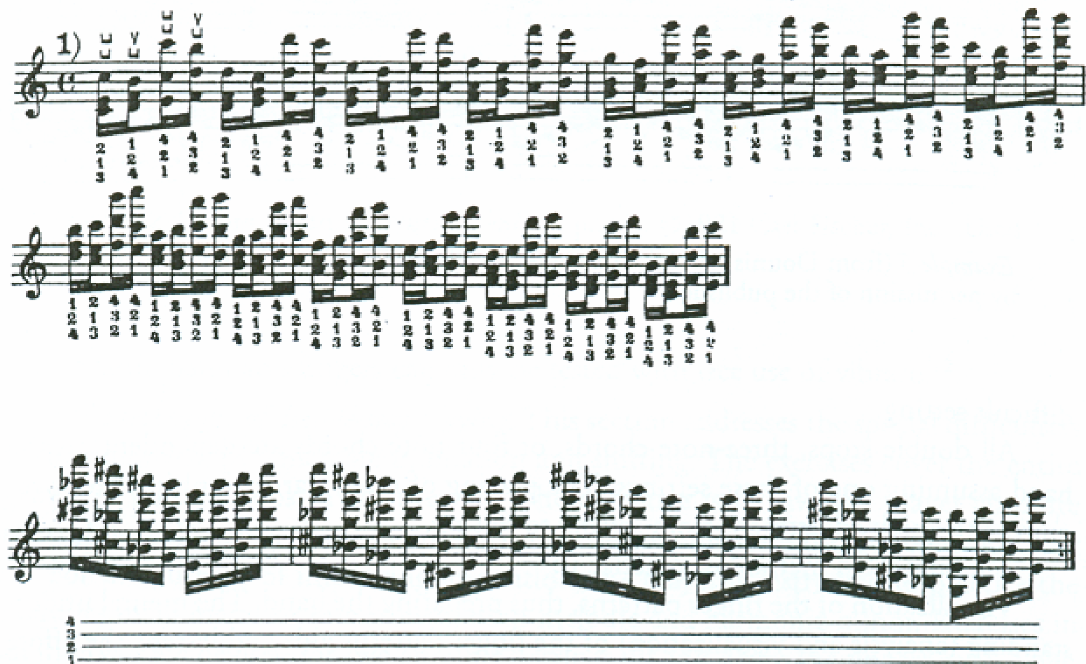
Τεχνική για τις διπλές. Εδώ ο Δούνης επικεντρώνεται στις ιδιαίτερες δυσκολίες των διπλών, που είναι η σωστότητα των νοτών, και η αλλαγή θέσης. Οι ασκήσεις καλύπτουν κάθε πιθανότητα διπλής, σε όλα τα διαστήματα. Σκοπός είναι να κερδίσει ο εκτελεστής απόλυτο έλεγχο της ταστιέρας, ανεξάρτητα της πολυπλοκότητας των διπλών. Για την βελτίωση της τονικότητας, δίνεται η οδηγία προς τον βιολιστή να δοκιμάσει τις ασκήσεις σε όλες τις κλίμακες, μείζονες, ελάσσονες, μελωδικές και αρμονικές:



παράδειγμα 5 (Δούνης, 1921: 35).

Συγχορδίες σε τρεις και τέσσερις χορδές. Πρόκειται για τη φυσική εξέλιξη των διπλών. Το στήσιμο των δακτύλων στην ταστιέρα παίζει πρωταρχικό ρόλο. Τα βασικά στησίματα των δακτύλων είναι δυο. Στο πρώτο, και ευκολότερο από τα δυο, το πρώτο δάκτυλο βρίσκεται στην Σολ χορδή (χαμηλότερη), το δεύτερο στην Ρε (αμέσως επόμενη της Σολ), το τρίτο στην Λα (επόμενη της Ρε), και το τέταρτο στη Μι που είναι η ψηλότερη χορδή. Το δεύτερο στήσιμο είναι το αντίστροφο, με το τέταρτο δάκτυλο στη Σολ, το τρίτο στη Ρε, το δεύτερο στη Λα, και το πρώτο στη Μι. Η εκτέλεση

συγχορδιών στο βιολί στηρίζεται σ’ αυτή τη φιλοσοφία, και στην εναλλαγή από το ένα στήσιμο στο άλλο, ανάλογα με το μουσικό πέρασμα:

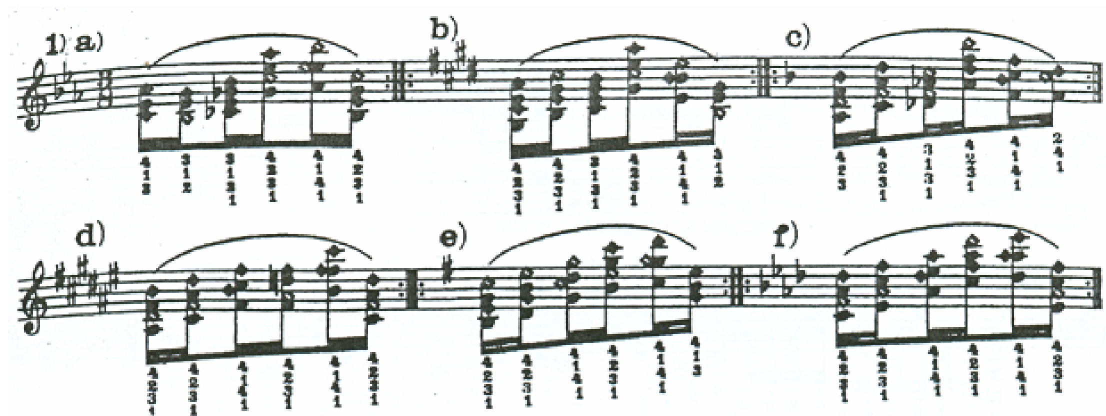


παράδειγμα 6 (Δούνης, 1921: 61).

Αρμονικοί. Η μελέτη των αρμονικών έχει σχέση με την μελέτη των απλών οκτάβων. Για όσους έχουν κατακτήσει την τεχνική για τις οκτάβες, το παίξιμο των αρμονικών δεν έχει δυσκολίες. Το ίδιο ισχύει και για τους διπλούς αρμονικούς, οι οποίοι βασίζονται στην τεχνική των δακτυλισμένων οκτάβων. Η μελέτη των αρμονικών, αναπτύσσει την ευαισθησία των δακτύλων στην επαφή τους με την χορδή:

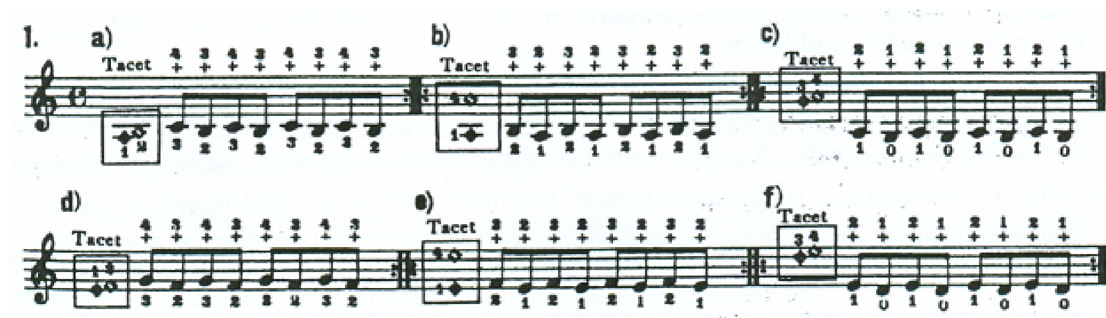


παράδειγμα 7 (Δούνης, 1921: 63). Απλοί αρμονικοί



παράδειγμα 8 (Δούνης, 1921: 67). Διπλοί αρμονικοί

Πιτσικάτο. Το πιτσικάτο του αριστερού χεριού παράγεται με το δάκτυλο που τσιμπάει τη χορδή, να κινείται πλαγίως, από τα αριστερά στα δεξιά. Είναι απαραίτητο η δύναμη να συγκεντρώνεται στις άκρες των δακτύλων για να παραχθεί όσο το δυνατόν καθαρότερος ήχος. Σ' αυτές τις ασκήσεις ο Δούνης χρησιμοποιεί δάχτυλα τα οποία τοποθετούνται ακίνητα στις χορδές, χωρίς πίεση, ενώ τα δάκτυλα που είναι ενεργά παίζουν το πιτσικάτο (παράδειγμα 9). Μ' αυτό τον τρόπο χτίζεται η δυναμική του κάθε δακτύλου. Σε επόμενες ασκήσεις, ο Δούνης βάζει το δοξάρι να παίζει ταυτόχρονα, καθώς το αριστερό χέρι τσιμπά τις χορδές (παράδειγμα 10):



παράδειγμα 9 (Δούνης, 1921: 68).



παράδειγμα 10 (Δούνης, 1921: 69).

Μέρος Έ. Δεξί χέρι – Δοξάρι

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, γίνεται ανάλυση της τεχνικής για το δοξάρι. Ο Δούνης χωρίζει τα είδη δοξαριάς σε δυο γενικές κατηγορίες: το απλό *detache*, και το τονισμένο *detache*. Αυτοί οι δύο τύποι είναι οι βασικότεροι, και σε αυτούς βασίζονται οι υπόλοιπες τεχνικές του δοξαριού. Στο βιβλίο υπάρχει ο «γενεαλογικός» πίνακας, όπως ο ίδιος τον ονομάζει, όπου παρουσιάζονται όλα τα είδη δοξαριάς, με επεξήγηση για το καθένα.

Detache. Πρόκειται για την πιο απλή και πιο σημαντική τεχνική δοξαριού. Μπορεί να εκτελεστεί με ολόκληρο ή τμήματα του δοξαριού:



παράδειγμα 11 (Δούνης, 1921: 74).

Sautille. Γρήγορη και σύντομη κίνηση του δοξαριού που επιτυγχάνεται με τα δάκτυλα και την παλάμη. Η αίσθηση της κίνησης επικεντρώνεται στις άκρες των

δακτύλων. Αυτή η κίνηση δίνει την αίσθηση ότι το δοξάρι αφήνει τη χορδή, όμως, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει (παράδειγμα 12).

Martele. Η διαφορά μεταξύ αυτής της δοξαριάς και του τονισμένου detache, είναι ότι το τόξο σταματάει σε κάθε δοξαριά, επιτρέποντας στον εκτελεστή να τονίσει ακόμα περισσότερο. Σύμφωνα με το Δούνη το martele πρέπει να εξασκείται σε όλα τα σημεία του δοξαριού (παράδειγμα 13).

Spiccato. Το martele γίνεται spiccato, όταν το δοξάρι αφήσει τη χορδή, τη στιγμή που σταματήσει, για να αλλάξει φορά. Στην περιοχή μεταξύ βάσης και μέσης του δοξαριού, παράγεται καλύτερο spiccato. Η μέση του δοξαριού καθορίζεται όχι μετρικά, αλλά από το σημείο ισορροπίας του (παράδειγμα 14).



παράδειγμα 12 (Δούνης, 1921: 74).



παράδειγμα 13 (Δούνης, 1921: 75).



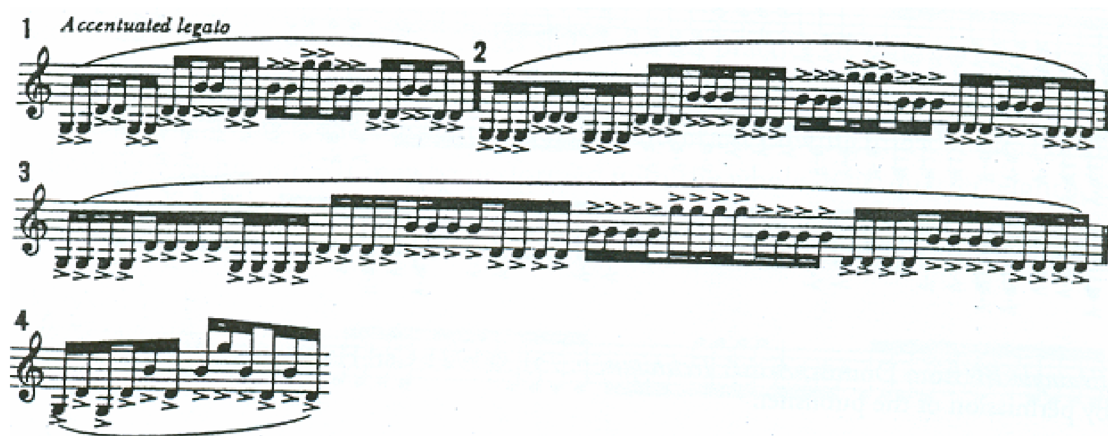
παράδειγμα 14 (Δούνης, 1921: 75).

Τονισμένο legato. Παίζοντας δυο ή περισσότερες νότες στο ίδιο δοξάρι με τονισμένο detache, είναι το τονισμένο legato. Το δοξάρι πρέπει να έχει συνεχόμενη ροή, και δεν πρέπει να σταματάει την κίνηση του για τον τονισμό (παράδειγμα 15).

Σκληρό staccato. Η διαφορά του με το τονισμένο legato είναι παρόμοια με αυτήν μεταξύ του martele και του τονισμένου detache. Το δοξάρι σταματάει για να δώσει περισσότερο τονισμό (παρ.16).

Αφημένο δοξάρι. Πρόκειται για παραλλαγή του spiccato, όπου όλες οι νότες παίζονται με συνεχόμενο δοξάρι προς τα πάνω ή προς τα κάτω. Είναι σαν διαρκής επανάληψη της δοξαριάς, και γίνεται στο πάνω μέρος του τόξου (point), (παρ.17).

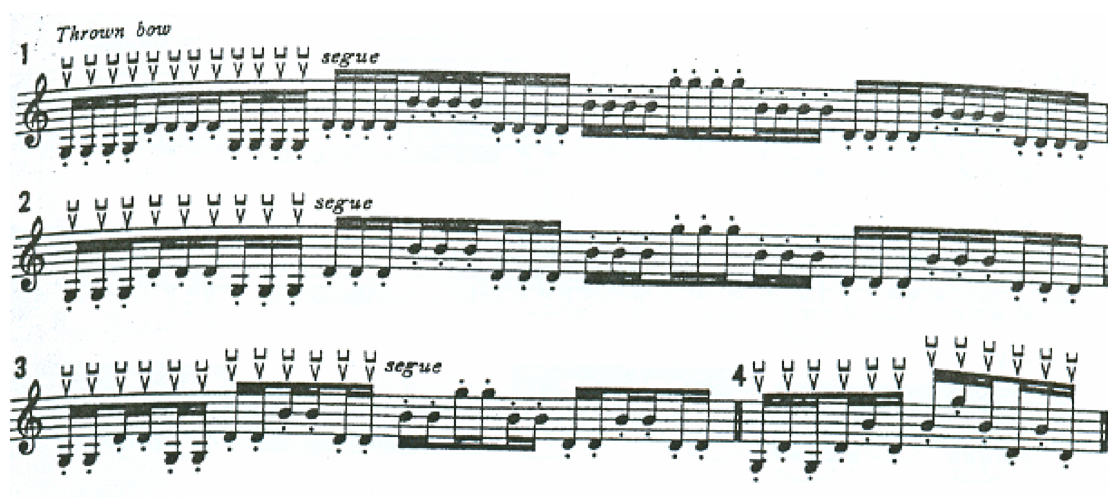
Πεταχτό staccato. Η διαφορά με την προηγούμενη τεχνική που αναφέρθηκε, είναι η κίνηση του δοξαριού από την κορυφή μέχρι τη μέση, αντί να μένει στο ίδιο σημείο (παρ. 18).



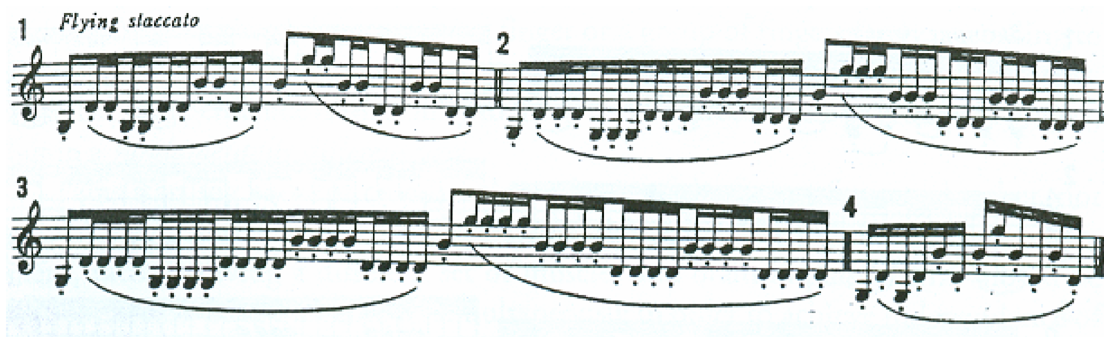
παράδειγμα 15 (Δούνης, 1921: 76).



παράδειγμα 16 (Δούνης, 1921: 76).



παράδειγμα 17 (Δούνης, 1921: 78).



παράδειγμα 18 (Δούνης, 1921: 78).

Αφημένο staccato. Παράγεται καλύτερα στο πάνω μέρος του δοξαριού. Βασίζεται στο ricochet: ελεύθερη επαναφορά του δοξαριού (παρ. 19).

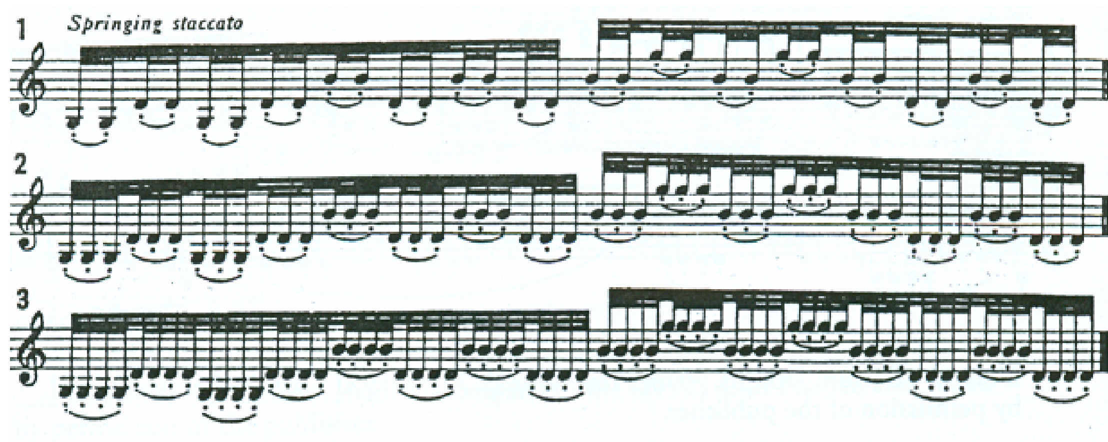
Tremolo. Παίζεται στην περιοχή του δοξαριού λίγο πιο πάνω από τη μέση. Πρόκειται για ένα συνεχιζόμενο *αφημένο δοξάρι*. (παρ. 20)

Legato. Για την πληρότητα του legato παιξίματος, ο Δούνης πρότεινε το μοίρασμα του τόξου σε ίσα μέρη, για όσες νότες περιλαμβάνει η δοξαριά (παρ. 21).

Κρατημένοι τόνοι. Η ίδια αρχή που διέπει το legato εφαρμόζεται και σ' αυτή την περίπτωση. Επιπρόσθετα με το μοίρασμα του δοξαριού σε κάθε νότα, χρειάζεται προσοχή και στο σύνολο των ρυθμικών χτυπημάτων για κάθε δοξαριά (παρ. 22).



παράδειγμα 19 (Δούνης, 1921: 79).



παράδειγμα 20 (Δούνης, 1921: 80).



παράδειγμα 21 (Δούνης, 1921: 81).



παράδειγμα 22 (Δούνης, 1921: 81).

Violin Player's Daily Dozen

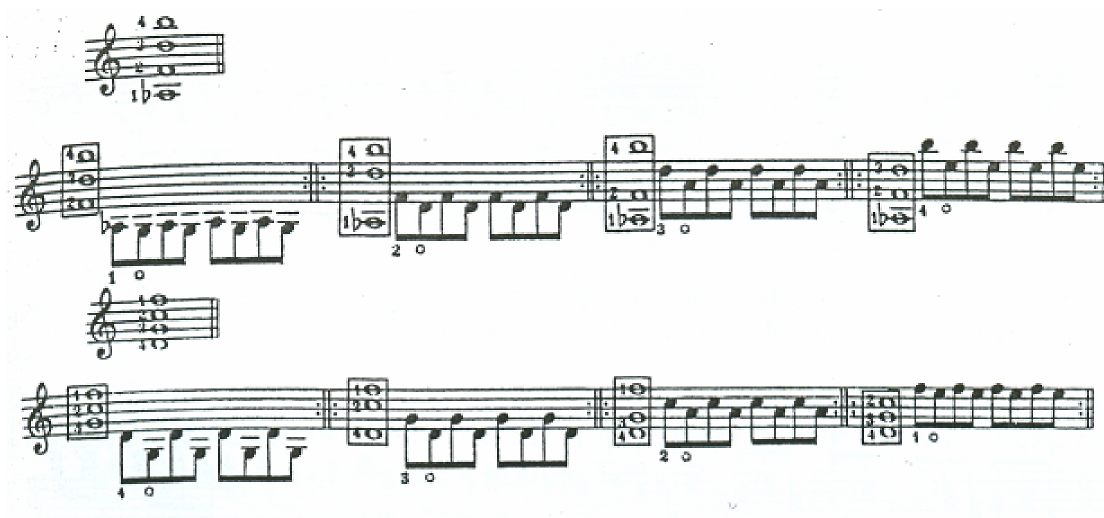
Η ανάγκη για ένα βιβλίο που θα εξυπηρετούσε τις ανάγκες ενός βιολιστή που δεν είχε τον απαραίτητο χρόνο για λεπτομερή εξάσκηση, οδήγησαν το Δούνη στη δημιουργία του *Violin Player's Daily Dozen*, Opus 20. Αποτελείται από δώδεκα ασκήσεις, επτά για το αριστερό και πέντε για το δεξί χέρι, ώστε ο βιολιστής να διατηρείται σε φόρμα, στο λιγότερο δυνατό χρονικό διάστημα.

Η πρώτη άσκηση έχει δυο σκέλη. Ένα σκέλος με το εύκολο στήσιμο των δακτύλων, και ένα με το δύσκολο. Και οι δυο ασκήσεις εκτελούνται χωρίς το δοξάρι. Στόχος, είναι η προσήλωση στην κάθετη κίνηση κάθε δακτύλου, ενώ τα υπόλοιπα είναι ακίνητα πάνω στις χορδές. Υπάρχει σταδιακή διαβάθμιση της δυσκολίας των ασκήσεων (παρ. 23). Σε ένα τρίτο σκέλος, γίνεται η πρακτική εφαρμογή των δυο προηγούμενων, με τη χρήση δοξαριού και στις τέσσερις χορδές.

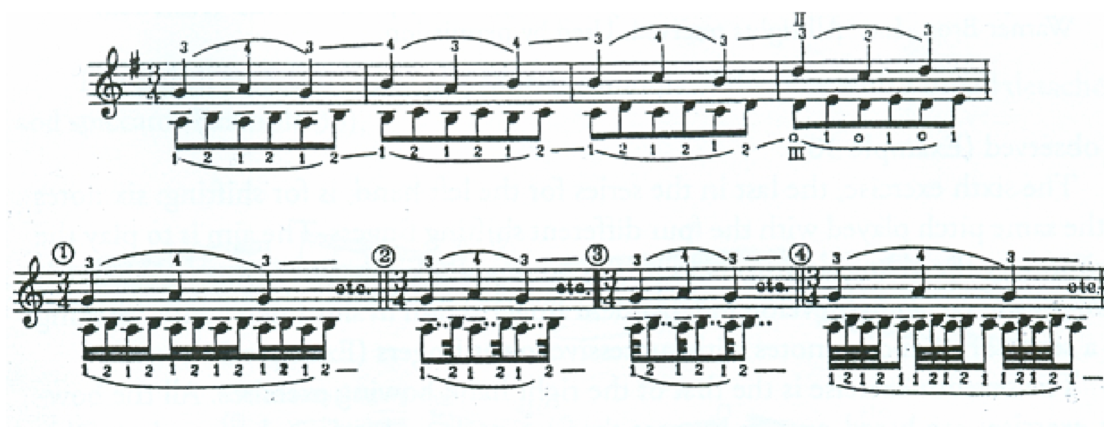
Η δεύτερη άσκηση αποσκοπεί στο να δώσει τη σωστή παικτικά φόρμα στα δάχτυλα, και να τα ανεξαρτητοποιήσει το ένα από το άλλο, συνδυάζοντας την κάθετη με την οριζόντια κίνηση. Η άσκηση αποτελείται από έξι παραλλαγές. (παρ. 24)

Η τρίτη άσκηση εστιάζει στην οριζόντια κίνηση των δακτύλων (παρ. 25). Η τέταρτη άσκηση βοηθάει στην κατάκτηση του παιξίματος διαστημάτων τρίτης, δίνοντας έμφαση στην συνδυασμένη κίνηση του δεύτερου και του τέταρτου δάκτυλου, στα περάσματα που η μελωδία είναι ανιούσα, και του τρίτου με το πρώτο, στα περάσματα που η μελωδία είναι κατιούσα. Επίσης περιλαμβάνεται μια παραλλαγή της ίδιας άσκησης, για δακτυλισμένες οκτάβες, όπου η προσοχή στα δάκτυλα είναι ίδια με την περίπτωση των τρίτων. (παρ. 26)

Η πέμπτη άσκηση αποσκοπεί στην σωστότητα, και βασίζεται σε αρπισμούς συγχορδιών με έβδομη. (παρ. 27)



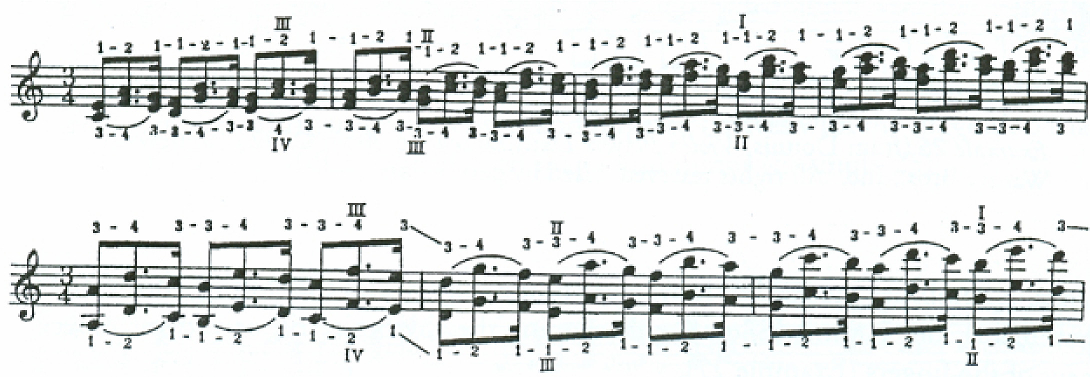
παράδειγμα 23 (Δούνης, 1925: 4-5).



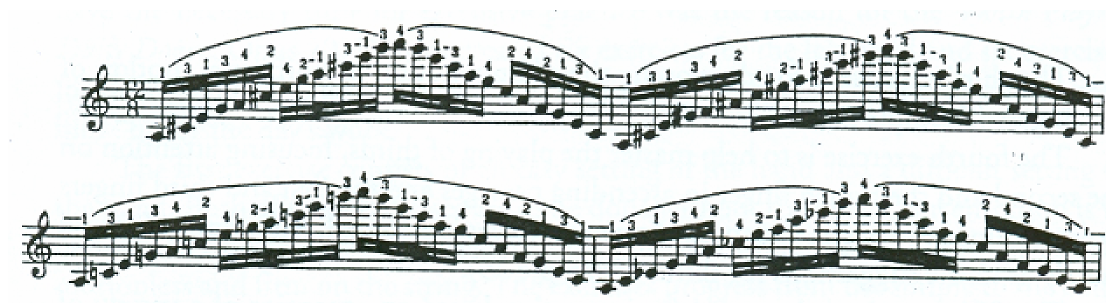
παράδειγμα 24 (Δούνης, 1925: 6).



παράδειγμα 25 (Δούνης, 1925: 7).



παράδειγμα 26 (Δούνης, 1925: 7-8).



παράδειγμα 27 (Δούνης, 1925: 8).

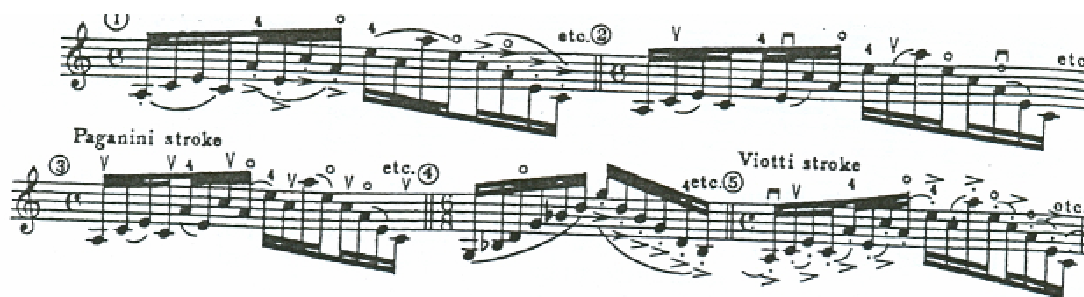
Η έκτη άσκηση είναι σχεδιασμένη για την αλλαγή θέσης. Έξι νότες του ίδιου τονικού ύψους παίζονται διαδοχικά και με τα τέσσερα δάχτυλα. Σκοπός είναι να παιχτούν οι έξι νότες με τα δάχτυλα που εναλλάσσονται, σαν να πρόκειται για μια κρατημένη νότα, σε μια θέση (παρ. 28). Μια παραλλαγή της άσκησης είναι: κατά την διάρκεια διαδοχικών αλλαγών θέσεων (1-3-5-7), η διαδοχή των φθόγγων στη σολ χορδή [ανιούσα (ρε-μι-φα#-σολ-λα), κατιούσα (σολ-φα#-μι-ρε)] εκτελείται με διαδοχική ακολουθία δαχτύλων [ανιούσα (4-3-2-1-2), κατιούσα (1-2-3-4)]. Η παρούσα άσκηση αναπτύσσεται σε κάθε χορδή ξεχωριστά, σε μείζονα, σε ελάσσονα μελωδικό και αρμονικό τρόπο.

παράδειγμα 28 (Δούνης, 1925: 9).

Η έβδομη άσκηση είναι για το δοξάρι. Όλες οι ασκήσεις για το δοξάρι είναι γραμμένες πάνω σε δύο θέματα, που στο βιβλίο παρουσιάζονται πριν από αυτές. Η έβδομη άσκηση περιλαμβάνει παραλλαγές, για το παίξιμο στη βάση του τόξου (παρ. 29). Οι παραλλαγές, πρώτα εκτελούνται με detache και ακολούθως, με spiccato, μια οδηγία που ισχύει και για τις παραλλαγές των δυο επόμενων ασκήσεων, της όγδοης (παρ. 30) και της ένατης (παρ. 31), που είναι για το παίξιμο στη μέση, και στην κορυφή του τόξου αντίστοιχα.

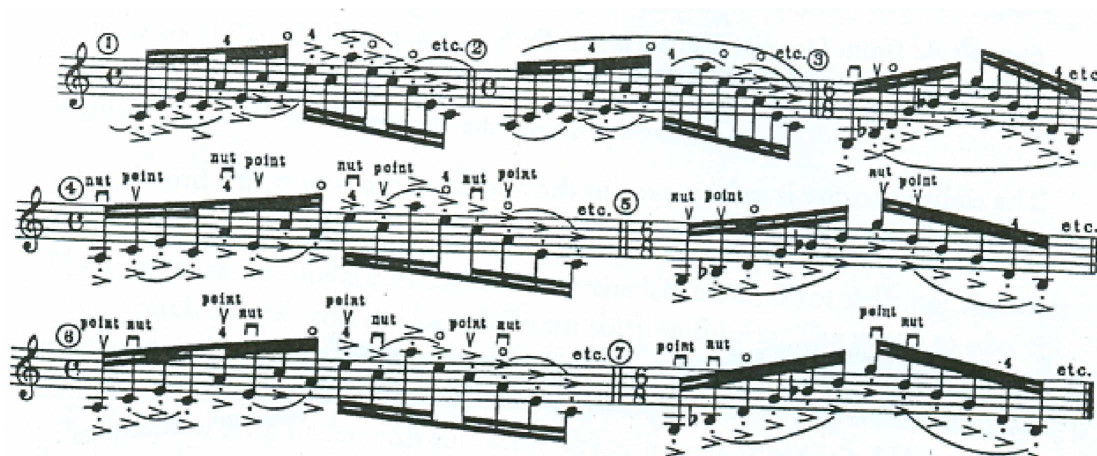
παράδειγμα 29 (Δούνης, 1925: 11).

παράδειγμα 30 (Δούνης, 1925: 11).



παράδειγμα 31 (Δούνης, 1925: 12).

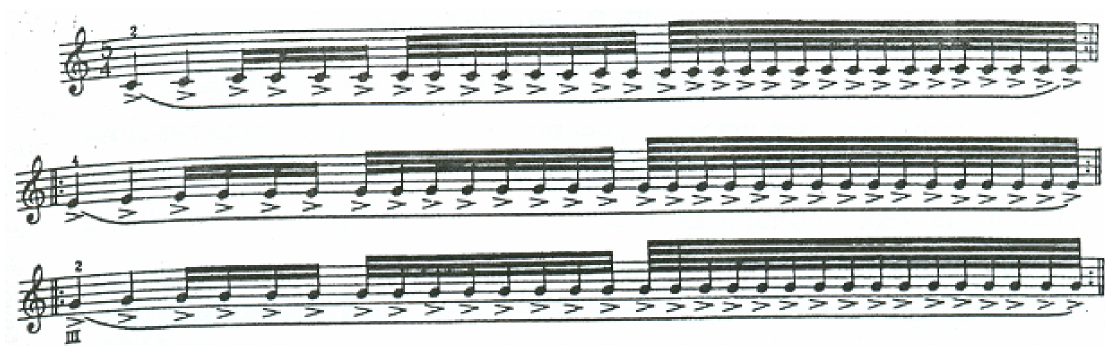
Η δέκατη άσκηση αποτελείται από παραλλαγές για τη χρήση ολόκληρου του δοξαριού, από τη βάση μέχρι την κορυφή, και αντίστροφα. Εδώ στόχος είναι η εξέλιξη της χρησιμοποίησης και του ελέγχου ολόκληρου του δοξαριού, μέσω της εξάσκησης σε staccato και martele (παρ. 32).



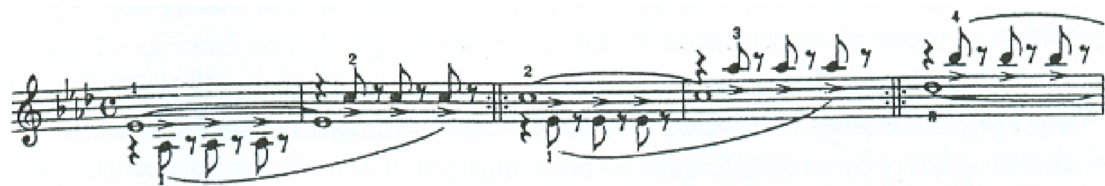
παράδειγμα 32 (Δούνης, 1925: 12).

Η ενδέκατη άσκηση είναι για την «παραγωγή όμορφου τραγουδιστού τόνου». (Δούνης, 1925: 13). Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, χρησιμοποιείται η τεχνική του τονισμένου legato. Ολόκληρη η άσκηση είναι γραμμένη πάνω στον αρπισμό της Ντο μείζονα στις τέσσερις χορδές (παρ. 33). Μια παραλλαγή της άσκησης που δίνεται «για την παραγωγή, δυνατού, μεγάλου τόνου» (Δούνης, 1925: 14), αποτελείται από μια

κρατημένη νότα μεγάλης αξίας σε μία χορδή, ενώ παίζονται όγδοα στις γειτονικές χορδές (παρ. 34)

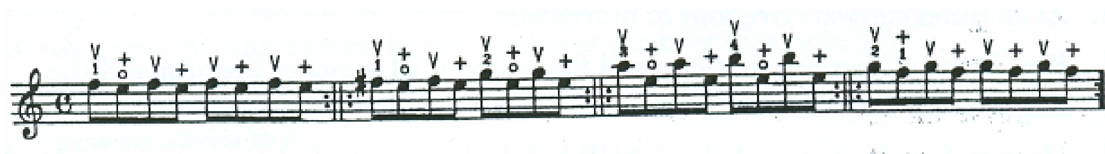


παράδειγμα 33 (Δούνης, 1925: 13).



παράδειγμα 34 (Δούνης, 1925: 14).

Η δωδέκατη και τελευταία άσκηση αφορά το pizzicato του αριστερού χεριού. (παράδειγμα 35).



παράδειγμα 35 (Δούνης, 1925: 14).

Στην αρχή του βιβλίου, ο Δούνης δίνει κάποιους γενικούς κανόνες, όχι μόνο για αυτό το βιβλίο, αλλά για όλο του το έργο (Δούνης, 1925: 3):

Πέντε γενικοί κανόνες που πρέπει αυστηρώς να υιοθετούνται

I. Καλλιεργείτε σε κάθε περίπτωση μια αίσθηση απόλυτης άνεσης κατά τη διάρκεια της μελέτης.

II. Όταν μελετάτε ασκήσεις για τα δάχτυλα να προσέχετε το δοξάρι. Όταν μελετάτε ασκήσεις για το δοξάρι να παρατηρείτε το αριστερό χέρι σε σωστή τοποθέτηση.

III. Τονίζετε τις πιο ασθενείς νότες. Κάντε κάθε νότα να ηχεί με καθαρό, γεμάτο και στρογγυλό τόνο.

IV. Να θυμάστε πάντα ότι η σιγουριά της τεχνικής μετράει περισσότερο απ’ όλα.

V. Να έχετε τη συνήθεια να ακούτε αυτό που παίζεται, με την μεγαλύτερη δυνατή προσοχή. Ακονίστε την ακοή, ώστε να διακρίνετε και την παραμικρή αλλοίωση της τονικότητας.

Πέντε κανόνες για το αριστερό χέρι που πρέπει αυστηρώς να υιοθετούνται

I. Διατηρείτε τον αγκώνα κάτω από το βιολί και τα ακροδάκτυλα παράλληλα στις χορδές.

II. Ξεχάστε την ύπαρξη του αντίχειρα. Μην τον πιέζετε ποτέ προς τον λαιμό του βιολιού.

III. Μην χτυπάτε τα δάχτυλα στις χορδές με παρά πολλή δύναμη. Είναι σπατάλη σωματικής ενέργειας. Καλλιεργείστε μια ξαφνική και ελαστική κίνηση δακτύλων, και διατηρείτε κάθε προηγούμενο δάχτυλο πάνω στην χορδή.

IV. Στην αλλαγή θέσης, δώστε μεγάλη προσοχή στο δάχτυλο που καθοδηγεί, που είναι αυτό που έπαιξε την τελευταία νότα πριν την αλλαγή.

V. Σε μια κατιούσα αλλαγή θέσης, να θυμάστε ότι ο αντίχειρας λειτουργεί σαν πρόδρομος για τα άλλα δάκτυλα.

Πέντε κανόνες για το δοξάρι που πρέπει αυστηρώς να υιοθετούνται

I. Καλλιεργείτε συνεχώς μία ελευθερία στην κίνηση

II. Να έχετε στο μυαλό σας ότι η ελαστικότητα του βραχίονα και των δάκτυλων είναι το ίδιο σημαντική με αυτήν του καρπού.

III. Να έχετε και να διατηρείτε πάντα ένα ισορροπημένο κράτημα του δοξαριού. Προσπαθήστε να αισθάνεστε κάθε δοξαριά με τις άκρες των δακτύλων.

IV. Τονίζετε την κίνηση προς τα πάνω (pouchez), για να την εξισορροπήσετε με αυτήν προς τα κάτω (tirez).

V. Μην ξεχνάτε την κυκλική κίνηση της κορυφής του τόξου κάθε φορά που αλλάζει η χορδή ή η φορά του δοξαριού.

«Εκτελείτε πάντα με έναν απόλυτα ελεύθερο και εύκολο τρόπο, χωρίς πίεση ή ακαμψία, πνευματική ή σωματική. Έχετε στο μυαλό ότι η ελαστικότητα και η πληρότητα είναι η βάση για το καλλιτεχνικό παίξιμο. Φέρτε στο μυαλό έναν ακροβάτη, ο οποίος πραγματοποιεί τα πιο δύσκολα και περίπλοκα ακροβατικά, πάντα χαμογελαστός. Το μυστικό της τεχνικής τελειότητας βρίσκεται στο να μην δίνεται η εντύπωση ότι αντιμετωπίζεις δυσκολία, στην προσπάθεια που καταβάλεις να κατακτήσεις την δυσκολία» (Δούνης, 1925: 14)

The Absolute Independence of three Fingers

Στο *Absolute Independence of three Fingers*, Opus 15, Βιβλίο I, ο Δούνης καθορίζει την ανεξαρτησία σαν «πνευματική πειθαρχία» πάνω στα δάκτυλα. Διαιρεί την έννοια της ανεξαρτησίας σε στοιχειώδη και απόλυτη. Η στοιχειώδεις ανεξαρτησία των δαχτύλων είναι η ικανότητα να κινηθεί ένα δάκτυλο ή ένας συνδυασμός δακτύλων, σύμφωνα με το ένστικτο της θέλησης, χωρίς να υπάρχει κίνηση από τα άλλα δάκτυλα. Η απόλυτη ανεξαρτησία των δακτύλων είναι η ικανότητα της κίνησης δύο, τριών ή συνδυασμού δακτύλων, αλλά με πλήρως διαφορετικό τρόπο.

Αυτή η έννοια προϋποθέτει την ανεξαρτησία των δακτύλων το ένα με το άλλο, όχι μόνο στην κάθετη κίνηση, αλλά και στο πλάγιο γλίστρημα και στην κίνηση του pizzicato, με το καθένα να εμπεριέχει διαφορετικό σύνολο μυών, και εγκεφαλικών ερεθισμάτων.

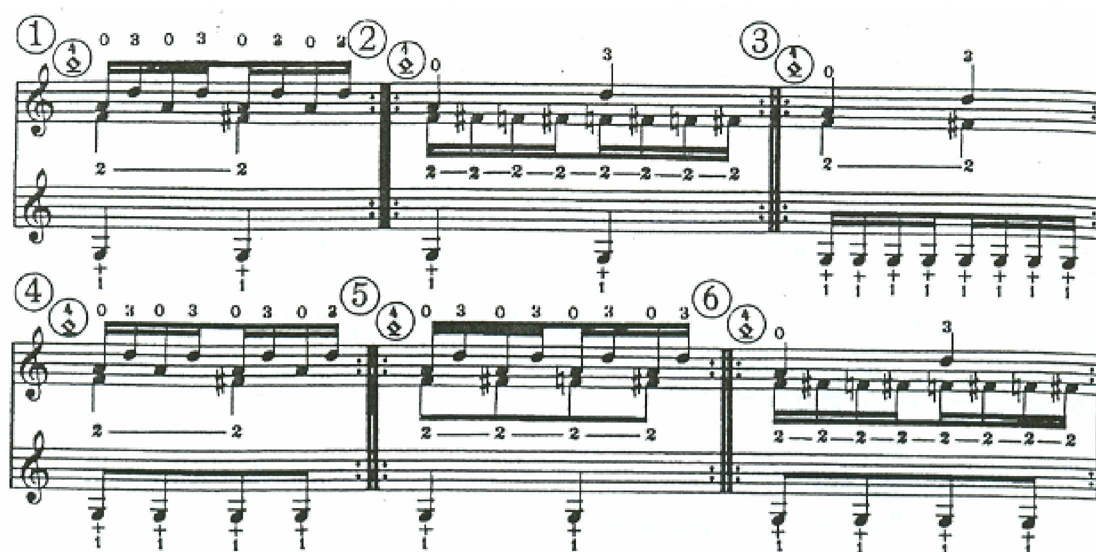
Κάτι τέτοιο κατακτείται μόνο μέσω πνευματικής διαδικασίας. Η ενεργή και απόλυτη συνεργασία του εγκεφάλου σε τέτοιες ασκήσεις, είναι επιτακτική. Ο Δούνης πίστευε πως μικρές δόσεις ποιοτικής εξάσκησης, είναι πιο χρήσιμες από τη χρονοβόρα και χωρίς σκέψη μελέτη. Γι’ αυτό το λόγο ο μαθητής πρέπει να σταματάει αν κουραστεί. (παρ. 36)

The Absolute Independence of four Fingers

Το βιβλίο ανήκει στο ίδιο opus με το προηγούμενο, και έρχεται σαν λογική συνεχεία και εξέλιξη των ασκήσεων του πρώτου. Στις ασκήσεις αυτού του βιβλίου και τα τέσσερα δάκτυλα κινούνται ταυτόχρονα. Κανένα δάχτυλο δεν είναι παθητικό, όπως στο πρώτο βιβλίο.

Το βιβλίο χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος είναι σχεδιασμένο για την υψηλότερη ανάπτυξη της κάθετης κίνησης των δακτύλων. Το δεύτερο μέρος αφορά την οριζόντια κίνηση. Το τρίτο μέρος εστιάζει στο pizzicato του αριστερού χεριού.

Ο Δούνης προειδοποιεί ότι αυτό το βιβλίο δεν πρέπει να μελετηθεί αν πρώτα δεν κατακτηθούν οι δυσκολίες του προηγούμενου. Γι 'αυτό το λόγο στο δεύτερο βιβλίο δεν δίνονται συνοδευτικές οδηγίες με τις ασκήσεις, καθώς είναι οι οδηγίες του πρώτου βιβλίου που θα καθοδηγήσουν και εδώ τον βιολιστή. (παρ. 37).



παράδειγμα 36 (Δούνης, 1924α: 7).



παράδειγμα 37 (Δούνης, 1924β: 3).

IV. ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΚΑΙ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΟΥ ΔΟΥΝΗ ΓΙΑ ΤΟ ΒΙΟΛΙ, ΣΕ ΑΛΛΑ ΟΡΓΑΝΑ

«Ένας από τους λόγους που αμφισβητήθηκε ο Δρ. Δούνης, ήταν εξαιτίας του γεγονότος πως πέρα από τους βιολοντσελίστες και τους βιολίστες που είχε δεχθεί σαν μαθητές του, μαζί με τους βιολιστές, είχε δεχθεί πιανίστες, διευθυντές ορχήστρας και τραγουδιστές.» (Costantakos, 1988: 1)

«Με εξαίρεση ένα βιβλίο του για την βιόλα, όλα τα έργα του είναι γραμμένα για το βιολί. Ωστόσο, στους μαθητές του περιλαμβάνονταν βιολιστές, βιολίστες, βιολοντσελίστες, κοντραμπασίστες, κορνετίστες, και πιανίστες. Βρίσκονται σε κάθε κλιμάκιο της μουσικής ζωής ανά τον κόσμο, και όλοι τους θα συμφωνήσουν πως εδώ έχουμε να κάνουμε με έναν από τους λίγους Μεγάλους Καθηγητές αυτού του αιώνα. Η συμβολή του στην παιδαγωγική των τεχνών εκτέλεσης είναι ανυπολόγιστη…Εκείνοι από εμάς που είχαν το προνόμιο να δουλέψουν μαζί του, θα έχουν χρέος απέναντί του για πάντα» (Kievman, 1974: 5)

Οι μαθητές του ήταν εξελιγμένοι στο αντικείμενό τους και δεν δίδαξε ποτέ αρχάριους. Όσοι μαθήτευσαν μαζί του, ήδη έπαιζαν και δίδασκαν επαγγελματικά. Το ενδιαφέρον και η καθοδήγησή του – αν και βασίζεται στην ίδια την μουσική σε κάθε σημείο της – ήταν βαθιά συνδεδεμένα με τα θεμελιώδη τεχνικά προβλήματα του οργάνου, της φωνής ή του εκτελεστή. (Costantakos, 1988)

Η ιδιοφυΐα του Δούνη έγκειται στην ικανότητα του να εφαρμόσει τις γνώσεις του για το ανθρώπινο σώμα στις απαιτήσεις της μουσικής, με έναν λογικό, ξεκάθαρο, θετικό τρόπο. (Sturm, 1992)

Παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος που ο Hans Sturm προσαρμόζει κάποιες ασκήσεις από το *Daily Dozen* στο κοντραμπάσο:









Gliss - Easy Hand Position

sul G sul D

Gliss - Difficult Hand Position

sul A sul D

παράδειγμα 38 (Sturm, 1992: 29-30)

Είναι χαρακτηριστικό πως οι οδηγίες για να παιχτούν οι ασκήσεις που δίνει ο Sturm για το κοντραμπάσο, ταυτίζονται με αυτές που δίνει ο Δούνης για το βιολί στο βιβλίο του.

Προσφέροντας μια οργανωμένη, ενοποιημένη προσέγγιση της τεχνικής, συμπεριλαμβάνοντας την ανάπτυξη του εγκεφάλου και των δυνατοτήτων παρατήρησής του, επέτρεπε στο μαθητή να αναλύσει ο ίδιος τα σημεία που ήταν ανεπαρκής, και ο ίδιος να τα διορθώσει. Η ικανότητα να παρατηρεί τους άλλους και να μαθαίνει μέσω αυτών, και η επίγνωση των φυσικών νόμων, έδινε στον μαθητή γερές βάσεις ώστε να λύσει ο ίδιος τα προβλήματα που τον απασχολούσαν. Ο Neikrug δηλώνει πως ακόμα και σήμερα παραμένει μαθητής του Δούνη (Costantakos, 1988):

«…Μου είπε τόσα πολλά, τόσες πολλές πληροφορίες που ήταν σχεδόν υπερβολικά πολλές για έναν εγκέφαλο να τις αφομοιώσει, και μου φαίνεται σαν να τα έχω αρχειοθετήσει, και το γεγονός ότι διδάσκω συνεχώς και έχω συνέχεια την επαφή,

πάντα αντλώ κάτι από όλες αυτές τις πληροφορίες, και πάντα θυμάμαι κάτι να πω για κάθε περίπτωση.» (Costantakos, 1988: 106)

V. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Δούνης έδωσε έμφαση σε μια σκεπτόμενη προσέγγιση, η οποία στηρίζεται και υπογραμμίζει το γεγονός πως ο εγκέφαλος είναι ικανός να συλλάβει οτιδήποτε μπορεί να πραγματοποιήσει το σώμα. Δεν υπάρχει σε κανένα μέρος της μεθόδου του σημείο που να υπαγορεύεται στον εκτελεστή η εκμάθηση μέσω πολύωρης μελέτης, χωρίς να υπάρχει πρωτίστως η συνειδητοποίηση της κάθε κίνησης από τον ίδιο. Ενσωματώνοντας την εγκεφαλική διεργασία μέσα σε μια ουσιαστικά χειρωνακτική δουλειά, πέρα από τον χρόνο που εξοικονομείται, τα όρια της τεχνικής επεκτείνονται, δίνοντας μεγαλύτερη ελευθερία για μουσική έκφραση.

«Οι μαθητές του ομόφωνα καταλήγουν σχετικά με την οργάνωση και τη συνοχή της μεθόδου…Ο Δούνης είχε την ικανότητα να ελαττώσει την πολυπλοκότητα του παιξίματος του βιολιού στους παράγοντες που ήταν κοινώς αναγνωρίσιμοι, και έτσι να προσφέρει απλές, απτές, συνεκτικές αρχές, που μπορούν να βρουν εφαρμογή σε όλες τις απόψεις της τεχνικής». (Costantakos, 1988: 105)

«Το μυαλό του φαινόταν να εισχωρεί στην καρδιά κάθε προβλήματος για κάθε μουσικό όργανο, και μπορούσε αμέσως να εκθέσει την πραγματικότητα πολύ κατανοητά, για το αν το πρόβλημα έγκειται στην τεχνική ή στην μουσικότητα. Για τους μαθητές του, αυτή η διαδικασία κάποιες φορές έμοιαζε με μαγεία, αλλά ύστερα από εκτεταμένη θεώρηση, φαινόταν ξεκάθαρα ότι αυτές οι αλήθειες ήταν πάντα εμφανείς σε όλους. Αλλά ποιος είχε τη δύναμη της παρατήρησης και της ανάλυσης να τις δει, χωρίς τη βοήθειά του; Όλοι όσοι ήρθαν σε επαφή με το μυαλό του, δεν μπορούσαν να σκέφτονται το ίδιο με πριν. Ήταν σαν να επαναστάτησε ο τρόπος σκέψης μας, και

ξαφνικά, ξύπνησε ο γίγαντας του μυαλού μας. Ο στόχος της ατελείωτης αναζήτησης της αλήθειας και της ομορφιάς στην τέχνη, επιτέλους φαινόταν ανθρωπίνως αποκτήσιμος». (Neikrug, 1954: 182)

Συγκεντρώνοντας το υλικό, και μπαίνοντας στη διαδικασία εκπόνησης της παρούσας εργασίας, δημιουργήθηκαν αρκετά ερωτήματα στον γράφοντα, που ωστόσο δεν είχαν να κάνουν με το θέμα της, την κατανόηση της μεθόδου διδασκαλίας, ή την επεξήγηση των τεχνικών ζητημάτων, αλλά με την αιτία που καθιστά το έργο του Δούνη, και τον ίδιο κατ' επέκταση, άγνωστο στους μουσικούς κύκλους. Χαρακτηριστικό είναι ότι το όνομά του δεν αναφέρεται στον κατάλογο των καθηγητών του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης που δίδαξαν στο παρελθόν, και τα βιβλία του δεν υπάρχουν στο χώρο της βιβλιοθήκης.

Αρκετές από τις αρχές του Δούνη, δεν ήταν άγνωστες στον γράφοντα, τις είχε διδαχθεί από τους καθηγητές που έχει έρθει σε επαφή, όμως αρκετά πράγματα απέκτησαν λογική εξήγηση, ακόμα και μέσα από αυτήν την έμμεση επαφή με το έργο του Δούνη, μέσω των βιβλίων του ή μέσω των ανθρώπων που αναφέρονται σ' αυτόν. Στο ξεκίνημα της έρευνας για την παρούσα εργασία, έπειτα από συζητήσεις με βιολιστές που έχουν ακουστά το όνομα Δούνης, η εντύπωση που δόθηκε στον γράφοντα είναι ότι οι μέθοδοι του Δούνη είναι πολύπλοκες, εξαιρετικά προχωρημένες και μπορούν να εφαρμοστούν μόνο από μια «ελίτ» δεξιοτεχνών. Μάλιστα για ορισμένους, η φήμη του αγγίζει τα όρια του θρύλου, και αυτά που πραγματεύεται μέσα στην θεώρησή του είναι μάλλον κάτι άπιαστο για τους «κοινούς μουσικούς».

Στην πραγματικότητα βέβαια, αυτό που ώθησε τον Δούνη να ξεκινήσει τη σταδιοδρομία του ως παιδαγωγός, ήταν η βαθιά πεποίθησή του ότι όλοι οι άνθρωποι γεννιούνται με κάποια ταλέντα και κλίσεις σε διάφορους τομείς, τα οποία καθώς το άτομο μεγαλώνει, αυτά χάνονται στο υποσυνείδητο. Μέσα από τις μεθόδους

διδασκαλίας του, επεχείρησε να επαναφέρει αυτά τα φυσικά ένστικτα (όπως ο ίδιος τα ονόμαζε) με τα οποία το άτομο γεννιέται, στα πλαίσια του συνειδητού. Αυτό που για εκείνον ήταν διαφορετικό ανάμεσα σε έναν κοινό σπουδαστή και σε ένα «παιδί – θαύμα», ήταν ότι στη δεύτερη περίπτωση το άτομο δεν είχε «ξεχάσει» τα φυσικά του ένστικτα μεγαλώνοντας.

Ο Neikrug απορρίπτει την θεωρία ότι η μέθοδος του Δούνη μπορεί να εφαρμοστεί μόνο από ανθρώπους εξαιρετικά προικισμένους από τη φύση:

«Λίγο πριν το ντεμπούτο μου στην Νέα Υόρκη, αφού πρώτα είχα μαθητεύσει με τον Δούνη για ένα διάστημα, έπαιξα μουσική δωματίου με τον Isaac Stern στη Νέα Υόρκη. Του είπα ότι έψαχνα για συστάσεις, και πρότεινε να κανονίσει να παίξω στον Piatigorsky. Έτσι πήγα στη Φιλαδέλφεια να τον γνωρίσω και του έπαιξα την σόλο σονάτα του Kodaly και ένα καπρίτσιο του Paganini. Καθόταν σιωπηλός μέχρι να τελειώσω το Paganini. Στο τέλος μου είπε: "Κάποιοι άνθρωποι γεννιούνται για να παίξουν το τσέλο, κι εσύ είσαι ένας από τους τυχερούς". Αμέσως τηλεφώνησα στον Δούνη και γελάσαμε πολύ, καθώς θυμηθήκαμε όλη εκείνη την επίπονη δουλειά που κάναμε, για να το κάνουμε να φαίνεται τόσο εύκολο». (Janof, 2002)

«Να σας το θέσω διαφορετικά: χωρίς αυτόν (Δούνη) δεν θα είχατε ακούσει ποτέ για εμένα. Με βοήθησε με κάθε τρόπο…ακόμα και πώς να αναλύω προβλήματα που συναντώ στην καθημερινή μου ζωή…Πάντα έλεγε να εκφράζω το οτιδήποτε, όσο πιο απλά γίνεται. Με βοήθησε να αναγνωρίζω την υποκρισία, ποιος πράγματι γνωρίζει κάτι και ποιος όχι».(Costantakos, 1988: 95)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ[1]

Applebaum, S. (1953). A Visit to Dr. D.C. Dounis. *The Strad, 64* (Δεκέμβριος).

Applebaum, S. (1955). *With the Artists*. Νέα Υόρκη: John Market Company.

Costantakos, C. A. (1988). *Demetrios Constantine Dounis, His Method in Teaching Violin.* Νέα Υόρκη: Peter Lang.

Daniels, R. (1979). *Conversations with Menuhin.* Νέα Υόρκη: St. Martin's Press.

Dounis, D. C. (1921). *The Artist's technique of Violin Playing.* Opus 12. Νέα Υόρκη: Carl Fischer.

Dounis, D. C. (1924). *The absolute Independence of the Fingers.* Opus 15. Βιβλία I & II. Λονδίνο: Strad.

Dounis, D. C. (1925). *The Dounis Violin Player's Daily Dozen.* Opus 20. Νέα Υόρκη: Harms.

Dounis, D. C. (1945). *Advanced Studies for the Development of the Independence of the Fingers.* Opus 33. Νέα Υόρκη: Belwin-Mills, Inc.

Green. A. (1949). D. C. Dounis: The Man and the Myth. *The Strad, 60* (Αύγουστος): 105-108.

Janof, T. (2002). *Conversation with George Neikrug.* http://www.cello.org/Newsletter/Articles/neikrug/neikrug.htm πρόσβαση: 4-1–2008.

Kievman, L. (1974). Dr. Demetrius Constantine Dounis. *American String Teacher 24.*

Kievman, L. (1983). D. C. Dounis: The man and his Pedagogy. *Journal of the Violin Society of America* 6, 3.

Leland, V. (1950). The Dounis Violin Method. *The Strad, 61* (Μάιος): 13-16.

Martens, F. H. (1923). *String Mastery*. Νέα Υόρκη: Frederick A. Stokes Company.

Neikrug, G. (1954). Dr. Demetrius Dounis, 1893-1954: A Tribute, *The Strad, 65* (Οκτώβριος): 182

Sturm, H. (1992). Applying Dounis on the Bass. *International Society of Bassists Journal*, *XVIII*(2): 26-30.

Wasson, G. D. (2002). *Elevators and Escalators: The Study of an Innovative Approach to Teaching Fingerboard Geography to Heterogeneous String Classes.* Διδακτορική διατριβή. Austin: Πανεπιστήμιο του Τέξας.

---

[1] Το παρατιθέμενο φωτογραφικό υλικό προέρχεται από το: Costantakos, C. A. (1988). *Demetrios Constantine Dounis, His Method in Teaching Violin.* Νέα Υόρκη: Peter Lang.

S. HUROK

Who presented such distinguished artists as Pavlowa, Chaliapin, Elman, Zimbalist, Ysaye, Tetrazzini, Ruffo, Isadora Duncan, Alma Gluck and others to American audiences, now has the honor to announce the real instrumental novelty of the Season,



ANTON

DOUNIS

"THE KREISLER OF THE MANDOLIN

BIJOU THEATRE

45th Street West of Broadway

Sunday Evening, January 25, 1931

at 8:45

DORA STRATOS at the Piano

PROGRAM

I. Concerto in D minor, Op. 31 .... *Vieuxtemps*
Andante Moderato
Andante Religioso
Finale Marziale

II. a: Nocturne in E flat, Op. 9, No. 2 .... *Chopin-Sarasate*
b: Caprice No. 23 (in octaves) .... *Paganini*

Intermission

III. a: Romance in F .... *Beethoven*
b: Rondino (on a theme by Beethoven) .... *Kreisler*
c: Menuetto .... *Haendel*

IV. a: Ave Maria .... *Schubert-Wilhelmy*
b: Zigeunerweisen (Gypsy airs) .... *Sarasate*

EUROPEAN PRESS COMMENTS

The most remarkable and wonderfully talented mandolin artist we have ever heard.
—*Le Figaro, Paris.*

As for technical difficulties, they simply do not exist for Dounis.
—*Le Matin, Paris.*

He reaches such an artistic niveau that all technic could be forgotten.
—*Allgemeine Musikzeitung, Berlin.*

Beethoven, Paganini, Vieuxtemps, Sarasate are all performed with astounding tone shadings.
—*Neue Freie Presse, Vienna.*

Nobody could think the mandolin capable of such tone shadings.
—*Neueste Nachrichten, Leipzig.*

Dounis' playing can be summed up in one word only "Genius."
—*Rampa, Moscow*

Dounis is the Kreisler of the mandolin; he does the impossible upon his instrument.
—*Vaderland, The Hague.*

He masters all the violin literature on the mandolin; astonishes his audience.
—*Neue Wiener Journal, Vienna.*

Prices: $1.00 to $3.00. Seats Now, Room 412A, 1560 Broadway

Management of Hurok Musical Bureau, Inc.

Αφίσα από τη συναυλία του μαντολινίστα Αντώνη Δούνη